

نصوص تاريخية وعلوم أثرية

د. رضا محمد عبد الرحيم

دار إضافة

إهداء

إلى الزهرة التي رحلت برعمًا،

والشمعة التي انطفأت مقدّمًا،

والعزيزة التي كانت بلسمًا..

إلى روح ابنتي الغالية رضوى.

مقدمة

هذا الكتاب الذي يتناول فيه الكاتب خواطره من وحي خلفيته العلمية وخبرته في مجال الآثار لتمتزج بأسلوبه الأدبي والروائي الرصين فتخرج عباراته بليغة دون تعقيد ومعبّرة بعيدًا عن التكلّف والمبالغة، لقد تناول الكاتب موضوعات أثرية وتاريخية بأسلوب رقيق سهل وفي الوقت ذاته ممتع. لقد رجع بنا لسنوات طويلة ليُذكّرنا بكشوف أثرية بالغة الأهمية، ربما لا يعلم تفاصيلها الكثيرون، ساقها لنا بأسلوب مشوّق وعبارات بسيطة معبّرة، فنراه يُحدّثنا عن اكتشاف مقابر "تانيس" أو "صان الحجر" والتي لم تأخذ حظّها من الدعاية حينها ونالها من التجاهل ما نالها، ومقابر العمال بمنطقة الأهرامات.. وغيرها من كشوف أثرية.

لقد تناول الكاتب بأسلوب قصصي شيّق ومشوّق دور الصدفة في الكثير من الاكتشافات المهمة والشهيرة، وعلى الرغم من التطور المذهل في علوم التكنولوجيا وتطبيقها في مجال الآثار، كأجهزة الكشف الرادارية والموجات الكهرومغناطيسية والاستعانة بصور الأقمار الصناعية، إلا أن الصدفة ما زالت تلعب دورًا مهمًّا في الكشوف الأثرية.

ولا يتّسع المجال في هذا التقديم لذكر كل ما تناوله الكاتب في كتابه، ولكن تكفي الإشارة إلى بعض ما كتب عنه ليعطي القارئ جرعة متنوعة من أمور ثقافية وفنية وعلمية، بل وفلسفية أيضًا.

ولم يَفُته التحدّث في واحدة من أهم الموضوعات؛ ألا وهي كيفية حماية التراث الإنساني في زمن المحن والحروب، وهو أحد الأهداف الرئيسة لمنظمة العلوم والثقافة "اليونسكو"، وكأن ما حدث لآثار العديد من البلدان العربية - كفلسطين المحتلّة، وسوريا والعراق - يثقل كاهله ويرهق ضميره القومي، ويتحدث عن كيفية إدارة المواقع التراثية واستغلالها الاستغلال الأمثل لتكون بمثابة مصدر من مصادر الدخل القومي، وهو مجال تُعقد فيه الدراسات والدورات والندوات على مستوى العالم كل عام.

وعلى الرغم من قلة عدد صفحات الكتاب إلا أن تنوع المحتوى وتعدد الموضوعات التي تناولها بأسلوب بسيط وسهل أضفى عليه المزيد من التشويق والإثارة، وإني أُسجّل إعجابي بهذا الكتاب، متمنياً للكاتب الموهوب أن يُتحِف قرّاءه بمثل هذه الموضوعات التي يسهل على القارئ العادي وغير المتخصص فهمها والاستمتاع بمضمونها.

مع كل التمنيات بالتوفيق

أ.د/ عبد الرحمن العايدي

أستاذ الآثار المصرية

1- مقابر " تانيس" الملكية

تُرى لماذا لم ينل هذا الكشف الأثري المهم نصيبًا من الدعاية، وحظًّا من الشهرة؟!

ربما جاء توقيت الكشف عام 1940م عائقًا أمام ذيوعه؛ حيث كانت معظم دول العالم تشترك في كشف -إنساني - آخر: "الحرب العالمية الثانية"، فلم يكن العالم في حاجة سوى لسماع قذائف الطائرات ودويّ المدافع،

أما أعظم الكشوف الأثرية عن مقابر ملوك الأسرتين الحادية والعشرين والثانية والعشرين في "صان الحجر"، وهو حدث يساوي في أهميته - وربما يفوق - الكشف عن مقبرة **الملك توت عنخ أمون** عام 1923م، وما صاحبه من شهرة مدويّة هزّت أركان العالم. فيبدو أن العالم في عام 1940م لم يكن في حاجة إلى المزيد من الهزّ والدمار.

قام عالم الآثار الفرنسي **"بيير مونتيه"** بكشف النقاب عن **"تانيس"** المفقود بعد عمليات من البحث والتنقيب دامت لأكثر من اثني عشر عامًا، كما عثُر فيها على مُجمع من المقابر الملكية يتكون من ثلاث غرف سليمة للدفن، وهو ما يعد اكتشافًا نادرًا ومذهلًا.. وقد حوت تلك المقابر مُقتنيات جنائزية ثمينة ومُبهرة؛ كالأقنعة الذهبية، وتوابيت مصنوعة من الفضة، وأخرى حجرية متقنة الصنع، كما امتلأت أيضًا ببعض العناصر النفيسة الأخرى؛ كالأساور، والقلائد والمعلّقات، وأدوات المائدة، والتمائم.. بالإضافة إلى ذلك، كانت تلك المقابر تعجّ

بآثار متنوعة من تماثيل ومزهريات وجِرار، وغيرها مما لا يزال يشهد حتى الآن على قوة وثراء حُكام تلك المدينة في تلك الفترة. وكان أيضًا لاكتشافات "مونتيه" تبعات مهمة أخرى؛ فقد تم العثور على أحد ملوك "تانيس"، وهو الملك شاشانق الثاني الذي لم يكن معروفًا من قبل، وهو مُرتدٍ جواهر ثمينة كانت مِلكًا للملك الشهير شاشنق الأول، الذي ورد اسمه في الكتاب المقدس، وهو ما دفع "سيلفرمان" للقول: "وهذا يثبت لكم كم كان ملوك تانيس على قدرٍ عالٍ من الأهمية في ذاك العصر".

يقع تلّ "صان الحجر" في مدخل البلدة المسماة باسم التل، وتتبع إداريًّا مركز ومدينة الحسينية محافظة الشرقية، وتقع شمال شرق مدينة القاهرة وتبعد عنها حوالي 130 كم، وتبعد حوالي 20 كم جنوب بحيرة المنزلة، وتبلغ مساحة التلّ حوالي 3 كم شمال جنوب، 1.5 كم شرق غرب، وكانت قديمًا عاصمة لمصر في عهد الأسرة 21 (945-1078 ق.م) لأسباب تتعلق بالموقع المتميز والصراع الديني الذي ثار في مدينة بر-رمسيس (قرية تل الضبعة حاليًا أو قنتير - مركز فاقوس - محافظة الشرقية).

حيث تمتع تانيس بموقع استراتيجي وحيوي لإشرافها على الفرع التانيسي للدلتا وإمكان وصول السفن عن طريق بحيرة المنزلة، كما أن انحسار المياه وجفاف الفرع "البيلوزي" الذي كان يمر بمدينة "بر-رمسيس" العاصمة الكبيرة لمصر قبل تأسيس "تانيس" أدى إلى هجرة تلك المدينة، وفي الوقت نفسه نشاط الفرع التانيسي أدى إلى ازدهار

وعمار مدينة تانيس.

أما عن أصل تسمية تانيس بصان الحجر، حيث أثار الرحّالة المصري "ون أمون"، خلال زيارته المشهورة إلى "بيلوس" أواخر فترة حكم الرعامسة - عاش في عهد رمسيس الحادي عشر (الأسرة العشرين) - إنه مرّ بمدينة "عجنت"، ومن هذه الكتابة الهيروغليفية يتبين أنها مدينة بحرية وميناء كبير، وذكر أنها كانت مقر "سمندس" بدون إشارة ملكية له، مما يوحي بأن سمندس كان حاكم لتانيس قبل تأسيس الأسرة 21 وإليه يرجع الفضل في نقل العاصمة من بر-رمسيس إلى تانيس. ووصفت بعض المصادر الآشورية هذه المدينة بصانو SA"NU والمصادر اليونانية لتانيس TANIS وفي القرون الوسطى أصبحت لتانيس محجرًا كبيرًا، وسميت بأحجار تانيس، ثم أخيرًا بصان الحجر. كان رجال الحملة العلمية الفرنسية هم أول من ارتادوا منطقة "صان الحجر" عام 1799م، وسجّلوا آثارها الظاهرة ووصفوها.

وكان عالم الآثار الفرنسي الأشهر "ماريت" هو أول من يقوم بالحفر العلمي فيها في أربعة مواسم عام1859، 1860، 1861م، ثم موسم 1865م.

وكان ثاني الحفّارين الذين ألقوا ضوءًا على المنطقة الأثرية هو "فلندرز بتري" الذي حضر إلى الموقع عام 1884م. ومنذ الاكتشافات الأولى تم الربط بين موقع تانيس وبين عاصمة الهكسوس "أواريس" بالنظر إلى ما عُثر فيه من آثار عديدة ترجع إلى هذا العصر. كما أمكن الربط

بين هذا الموقع وبين "بر-رمسيس" بعد أن عُثر فيه على آثار لـ رمسيس الثاني بكميات كبيرة، وقد ذهب بعض الباحثين إلى أن أواريس وتانيس

وبررمسيس ثلاثة أسماء لمدينة واحدة. وفي عام 1940م وُفّقت بعثة جامعة "ستراسبورج" برئاسة العالم الأثري الفرنسي "مونتيه" من أن تكشف عن المقابر الملكية لفراعنة الأسرتين الحادية والعشرين والثانية والعشرين، ومن أشهر الفراعنة الذين اتخذوا تانيس مقرًّا لهم:

الفرعون بسوسينس الأول، واوسركون الثاني، وشاشا نق الثالث.

1- مقبرة بسوسينس الأول (993 -1040 ق.م)

أسند سمندس - مؤسس الأسرة الواحدة والعشرين - سلطاته قبل وفاته إلى ابنه بسوسينس الأول، والذي حكم البلاد كلها لمدة سبعة عشر عامًا (993 -1040 ق.م)، ويعني اسمه "النجم يشرق في المدينة"، واتخذ لنفسه أيضًا لقب "رمسيس بسوسينس"، وهو من أعظم المشاركين في بناء معبد تانيس؛ حيث قام بتشييد سور المعبد، وأمر "بسوسينس" الأول بأن تُشيّد مقبرته جنوب غرب حرم المعبد، بين المعبد الكبير والسور المشيّد من الطوب. وتتكون مقبرته من: بئر شُيِّد بالحجر الجيري مربّع الشكل تقريبًا خلا جدرانه من النقوش، وممر من الناحية الشرقية وحجرتان من الجرانيت وحجرتان تمت إضافتهما في عصر لاحق، والمقبرة مشيّدة للفرعون "بسوسينس" وأثاثه الجنائزي بالحجرة رقم (1)، وكذلك لزوجته "موت نجمت" بالحجرة رقم (2)،

وقد كشف "مونتيه" 1940م عن نقوشها وألقابها على التابوت الخاص بها، وهو تابوت من الفضة الخالصة والصل المقدس وعصبة الرأس من الذهب، وأيضًا يحتوي على حُليّ كثيرة؛ منها قناع من الذهب المطعَّم بالأحجار الكريمة، وعقد من الذهب والفيروز، وأواني وأطباق من الذهب وكلها بالمتحف المصري.

2- مقبرة "أوسركون الثاني": (945-712 ق.م)

عندما تولى "أوسركون الثاني" الحكم - الأسرة الثانية والعشرين - كان يناهز الخمسين من عمره، وقد قام بعدة ترميمات مهمة في معبد بوباستت، كما خصص مقصورة في طيبة، وأصدر أوامره بترميم المعبد الكبير في الفنتين، وتتكون مقبرته من: حجرة جرانيتية محاطة بالحجر الجيري وبالشرق حجرة تفتح على حجرات (3،2) ومدخلها الحالي ناحية الغرب، فقد حدث نتيجة تعديلات داخلية تمت في الحجرة رقم (4)، وهي الحجرة التي دُفن بها أوسركون الثاني، وهي عبارة عن حجرة مستطيلة كُسيت جدرانها بقطع من أحجار الجرانيت الوردي وسدّ مدخلها بكتلة كبيرة من الجرانيت واحتلّ التابوت الكبير الحجرة.

وامتاز هذا التابوت الجرانيتي بالضخامة، كما أن غطاء التابوت كان عبارة عن قطعة حجر كبيرة من الجرانيت أيضًا، أُخذت من أحد تماثيل الملك رمسيس الثاني.

والمقبرة غنية بالنقوش الدينية التي تُلقي النظر على الأفكار الدينية المنتشرة في مصر في تلك الفترات؛ من الإيمان بالحساب والعقاب،

ومحاكمة الموتى، ورحلة المتوفي في العالم الآخر.

3- مقبرة شاشانق الثالث: (945-712 ق.م)

خلف تاكلوت الثاني - الأسرة الثانية والعشرين - حفيده شاشانق الثالث، والذي كان شابًّا صغيرًا يبلغ من العمر حوالي ثمانية عشر عامًا. وتتميز مقبرته ببساطة البناء، وهي عبارة عن: بناء مستقلّ، مستطيلة الشكل، وقد شُيّدت بالحجر الجيري، وبأن مستوى قاعدتها يقع بمحاذاة مستوى سقف المقابر الأخرى، وتتكون من بئر مساحة قاعدته حوالي 2 × 3م وحجرة جنائزية تبلغ مساحتها حوالي 3×5م يتصلا ببعضهما من خلال ممر ضيق عرضه حوالي 1م.

وقد حوت حجرة الدفن تابوتين من الجرانيت، كما ظهرت جدران الحجرة الأربعة سليمة تقريبًا، والنقوش المرسومة عليها لم تتأثر بشيء، بل اتضح أن بعض ألوان النقوش كانت لا تزال نضرة عند الكشف عن المقبرة. وزينت الجدران الأربعة لحجرة الدفن بالنقوش والصور الملونة التي تعالج بعض الموضوعات الدينية التي اعتدنا رؤيتها في المقابر الملكية الأخرى، مثل محاكمة المتوفي والتبرّؤ من كل الذنوب، ثم رحلة الشمس وموكب الآلهة، بالإضافة إلى بعض المناظر الجنائزية الأخرى. أما جدران البئر فقد تُركت خالية دون نقش أو زخرفة، كما وُجد التابوت خاليًا.

وتعد منطقة "صان الحجر" هي أفضل منطقة مقابر ملكية بالدلتا، وما زالت تحتوي على الكثير من عناصرها المعمارية والزخرفية والتي

من الممكن أن تكون عنصر جذب سياحي، ويمكن استثمار المنطقة سياحيًّا وثقافيًّا.

* * * * *

2- الجبانات الصخرية بهضبة الجيزة

جبانة جنوب الطريق الصاعد لهرم الملك خفرع نموذجًا

شُيّدت أهم جبانات الأسرة الرابعة (2613 - 2494 ق.م) فوق هضبة الجيزة، تطلّ عليها أهرام خوفو وخلفائه، وتنتظم من حولها طرقات تصطف على جانبيها مصاطب الموظفين والأعيان في موكب مهيب، يصاحبون سيّدهم إلى العالم الآخر.

تقع جبانة الطريق الصاعد لهرم الملك خفرع في المسافة بين الطريقين الصاعدين للمجموعتين الهرميتين للملكين خفرع ومنكاورع، جنوب وجنوب شرق هرم الملك خوفو وشرق وجنوب شرق هرم الملك خفرع، وإلى الجنوب والجنوب الغربي من أبي الهول، ويُطلق عليها في الكتب الإنجليزية المختلفة اسم Central Field، أي الجبانة المركزية.

وهي أكثر جبانات هضبة الجيزة عشوائية، وإحدى جبانات خمس داخل الجبانة الملكية، وذلك من الناحية الجغرافية، وثالث جبانة من حيث المساحة.

بدأ أفراد من العائلة المالكة أمراء وأميرات، بل وملكات، من عهد الملك خفرع والملك منكاورع بنحت وتشييد مقابرهم فيها ومن بينهم الأمراء: "عنخ ما رع"، "غنمو با إف"، "سخم كا رع"، "إيونو مين"، والأميرات والملكات: "خنتكاوس"، "رخت رع"، "حمت رع"، و"خع مرر نبتي".

يمكننا أن نلاحظ أن الغالبية العظمى من المقابر منحوتة في الصخر، وتتركز المقابر في الجزء الشرقي من الموقع، بسبب طبيعة التكوين الجيولوجي لموقع الجبانة، ونتيجة لاستخدامها كمحجر قبل استخدامها كجبانة -حيث بدأ استخدام جبانة جنوب الطريق الصاعد للملك خفرع في عهد الملك خوفو كمحجر لبناء مجموعته الهرمية، وبالتحدي الجزء الغربي من الجبانة، والذي ضمّ المحجر العظيم لخوفو وكان يشغل المساحة التي تقع غرب مقبرة الملكة خنتكاوس وحتى الحد الصخري الغربي للمحجر - وذلك على العكس من مقابر الجبانتين الشرقية والغربية؛ حيث إن الغالبية العظمى من مقابر هاتين الجبانتين مشيّدة من كتل الحجر الجيري وليست منحوتة في الصخر، ومصفوفة في شوارع مستقيمة منتظمة، ولا تبدو في عشوائية مقابر جبانة جنوب الطريق الصاعد للملك خفرع.

وتشبه جبانة جنوب شرق هرم الملك منكاورع جبانة جنوب الطريق الصاعد للملك خفرع إلى حد كبير من حيث بدايتها كمحجر لبناء المجموعة الهرمية للملك منكاورع، ثم إعادة استخدامها كجبانة لكبار رجال الدولة في عهد الملك منكاورع، وفي كون معظم مقابر كلا الجبانتين مقابر صخرية، ومن الجدير بالذكر أن الجبانتين استخدمتا في الأسرة الرابعة، وإن بدأ استخدام جبانة جنوب الطريق الصاعد للملك خفرع منذ عهد الملك خفرع نفسه، ثم ظلت مستخدمة كجبانة في عهد الملك منكاورع ومن أتى بعده، معاصرة لجبانة جنوب شرق هرم الملك منكاورع. ولم يعثر على مقابر مشيّدة أو منحوته في الصخر تعود

للدولتين الوسطى والحديثة في هذه الجبانة، ثم أعيد استخدامها كجبانة مرة ثانية بداية من العصر المتأخر، حيث أعيد استخدام بعض مقابرها للدفن، كما تم نحت العديد من آبار الدفن فيها، وهي من طرز الآبار التي شاع استعمالها بداية من العصر المتأخر، ثم أعيد استعمالها فيما تلى من عصور.

وفي المقابر الصخرية بمنطقة الجيزة من الممكن أن نفرق بين نوعين:

1- نظام الحجرتين، وهو عبارة عن حجرة شمالية جنوبية وحجرة شرقية غربية بجوارها، مثل مقبرة الأمير

"خو- ان- را".

2- تخطيط على هيئة الصليب ومجموعة من الغرف الشرقية الغربية تتصل بواسطة ممرات في المحور الشرقى الغربي للمقصورة، مثل مقبرة "دبحن".

أما في المقابر الأصغر، فتوجد مقصورة الممر، والمقصورة المربّعة مع مقصورة على هيئة حرف L . وتفتح بئر في أرضية الغرفة الرئيسة أو في الغرفة المخصصة للبئر، يهبط رأسيًّا، ونادرًا ما يكون منحدرًا إلى غرفة الدفن.

كان من أوائل من سجّل موقع وبعض آثار جبانة جنوب الطريق الصاعد للملك خفرع خريطة علماء الحملة الفرنسية في الفترة من 1798-1801م؛ حيث يظهر الجزء العلوي من مقبرة الملكة

خنتكاوس على الخريطة، ثم بعثة ريتشارد ليبسيوس بالحفر والتسجيل في موقع الجبانة في الأربعينيات من القرن التاسع عشر، وقد رقّم 15 مقبرة من مقابر الجبانة.

ثم أشرف الفرنسي أوجست ماريت على حفائر في الجبانة كشف خلالها عن بعض المقابر مثل مقبرة خفرع عنخ 1860م.

ثم قامت بعثة إسبانية بالحفر في الجزء الشمالي الشرقي للجبانة، في المنطقة التي تضم مقبرة الملكة خع مرر نبتي، وهي المقبرة التي تُعرف بمقبرة جلازا في 1906م.

ثم حفر الدكتور سليم حسن جبانة الطريق الصاعد خلال سبعة مواسم، بداية من عام 1929 وحتى عام 1935م، وقد حفر الجبانة من شرقها إلى غربها، وقد أعاد حفر معظم المقابر التي حُفرت من قبل.

وقد ذكرت الدكتورة ضياء أبو غازي أن د. سليم حسن قد كشف في موسم حفائره الأول عن 14 مقبرة كبيرة، وعن 19 مقبرة في الموسم الثاني، وعن 32 مقبرة في الموسم الثالث، وعن 8 مقابر ومدينة الملكة خنتكاوس في الموسم الرابع، وعن 13 مقبرة في الموسم الخامس، وعن 25 مقبرة في الموسم السادس، وعن 28 مقبرة في الموسم السابع.

ومن الجدير بالذكر أن سليم حسن قد قام بنشر نتائج حفائره في الجبانة ضمن موسوعته الكبيرة (excavations at Giza) في 10 مجلدات،

ويحتوي المجلد السادس على 4 أجزاء، وقد قام بنشرها خلال الفترة من 1932 حتى 1960م.

* * * * *

3- عن معجزة نقل معبدي أبو سمبل

ما من شك في أن إنقاذ معبدي أبو سمبل يُعد أعظم إنجاز ثقافي تم في مجال الآثار في العصر الحديث، بل إن نقل المعبدين ثم إعادة بنائهما فوق هضبة أبو سمبل بدقة متناهية يعتبر عملاً هندسياً معمارياً لم يسبق له مثيل، ساهمت حوالي خمسين دولة في المشروع، وقد اقتضى إنقاذهما تكاليف قُدّرت بحوالي ستة عشر مليوناً من الجنيهات وقتئذ.

في ديسمبر عام 1954م جاء تقرير البعثة التي ضمت عدداً من علماء الآثار والمهندسين إلى بلاد النوبة بالتوصية بتسجيل جميع آثار النوبة ومعابدها السبعة عشر المهددة بالغرق بعد بناء السد العالي، وهذا هو كل ما يمكن عمله قبل أن تبتلعها في جوفها مياه البحيرة الجديدة.

ولم يكن مقدّراً لمعبدي أبو سمبل المنحوتين في جوف الجبل، وهما أكثر معابد المنطقة ارتفاعاً أن يفلتا من هذا المصير الفاجع؛ فقد كانت مياه التخزين وراء خزان أسوان حينذاك لا تتخطى واحداً وعشرين ومائة متر، وهو نفس مستوى أرضية المعبد الكبير الذي يبلغ أربعة وعشرين ومائة متر، بينما كان منتظراً أن ترتفع مياه بحيرة السد العالي إلى مستوى ثلاثة وثمانين ومائة متر، أي بزيادة ارتفاع قدره اثنان وستون متراً عن مستوى بحيرة خزان أسوان، وهو ما يعني ببساطة غمر المعبدين تماماً.

هكذا كانت الصورة في أواخر عام 1958م:

خطوات جادة تُجرى لتشييد السد العالي وتسجيلات فحسب لآثار النوبة، فماذا نحن فاعلون؟

مشروع إنقاذ هذه الآثار وبخاصة معبدي أبو سمبل هو أكبر من أن تضطلع به دولة مصر بمفردها، لا سيما وهي تمر بمرحلة اقتصادية حرجة، وتجد صعوبة جمّة في تمويل بناء السد. ولم يكن أمامنا غير التعاون الدولي، والذي كان موقفه وقتذاك عدائيًا نحو مصر وحاكمها.

ولم نجد غير منظمة اليونسكو، بحكم وظيفتها ودورها في إنقاذ تلك الآثار الإنسانية التي تعني العالم أجمع على أي صورة كانت وفي أي بلد قامت. وبالفعل قامت منظمة اليونسكو في أول أكتوبر من عام 1959م بتوجيه نداء عالمي إلى الدول والهيئات المختلفة يستحثها على مشاركة مصر في خطواتها لإنقاذ تراث النوبة، وبوجه خاص إنقاذ معبدي أبو سمبل.

وفي يونيه عام 1961م عُرضت كافة الدراسات العلمية التي أُجريت حول إنقاذ معبدي أبو سمبل على المجلس الأعلى للآثار، ثم على رئيس الجمهورية الذي ساند بدوره اختيار مصر لمشروع رفع المعبدين، والتي بلغت تقديرات تكاليفه 87 مليون دولار، تدفع منها مصر مبلغ 20 مليون دولار، أي الثلث تقريبًا.

وكانت الدراسات الأولية قد أسفرت عن ضرورة تقسيم المشروع إلى مرحلتين:

تُنفّذ الأولى بين عامي 1962و1968م، وتشمل رفع المعبدين إلى

أعلى، وتُنفّذ الثانية بعد ذلك متناولة إعادة بناء الهضبة المحيطة بالمعبدين. وقد يكون من المناسب أن أوجز في سطور المراحل الفنية للمشروع:

هدفت المرحلة الأولى إلى إقامة سدّ واقٍ من الركام الصخري حول المعبدين تتوسطه حواجز حديدية، ويمتد هذا السدّ حول المعبدين لحماية أعمال الإنقاذ الجارية فيهما. وترمي المرحلة الثانية إلى ردم واجهتي المعبدين بالرمال لحمايتهما من تساقط الصخور، ثم إنشاء نفق اتصال يسمح بدخول كل معبد. وكانت العملية الثالثة تتصل بتقوية صخور المعبدين وتثبيت النقوش عليها ولصق أقمشة فوق خطوط القطع حتى لا تتكسر الحوافّ. على حين تتعلق العملية الرابعة بإزالة الصخور نفسها من فوق كل معبد من حول الجدران. ثم بدأت عملية نشر الكتل وفق الخطوط التي حُدّدت ثم نقلها إلى المواقع الجديدة في الوقت نفسه الذي يجري فيه إعداد الموقع الجديد للمعبدين فوق الهضبة. وبعد أن استُكمل الفكّ بدأت مرحلة إعادة البناء على ارتفاع حوالي أربعة وستين مترًا أعلى من الموقع الأصلي فى نفس الاتجاه القديم للمعبدين، وأُنجزت هذه العملية في نهاية عام 1966م. وبقيت مرحلة أخرى هامة هي بناء التلال الصخرية فوق كل معبد حتى يأخذ المعبدان شكلهما القديم، وذلك ببناء قبّة خرسانية فوق كل معبد. كذلك تمت عمليات ملء الفراغات بين الكتل حتى ليصعب على العين أن تلحظ أن ثمة أحجارًا قد قُطعت ثم نُقلت ثم رُكّبت.

وبعد خمسين عامًا ماذا تعلمنا من هذا الإنجاز؟

ببساطة يمكننا تحويل أي حلم إلى حقيقة بالعلم، يمكننا الانتصار على كل التحدّيات والصعوبات بالعلم، كذا بالتعاون الدولي إذا صدقت النوايا، فالثقافة قد تفتح الباب للتفاهم السياسي.

وأخيرًا وجود قيادات وقامات ثقافية بحجم د. **ثروت عكاشة**، وزير الثقافة، الشجاع الذي رفض الاستسلام لفكرة ليس بالإمكان أكثر مما كان، كذا رفضه لبيع تراث أجداده لمتحف المتروبوليتان بنيويورك، حتى وإن كان هذا التراث مهدد بالغرق.

يقول د. **ثروت عكاشة** في مذكراته:

"لقد وقف على الجانب المصري كوكبة من علماء الآثار والمهندسين والإداريين، بذلوا من جهدهم الصادق ما يستحق من الوطن الشكر والإشادة والتكريم، أخص من بينهم **الدكتور شحاته آدم**، مدير الإدارة العامة لإنقاذ آثار النوبة، فلقد كان نعم العون لي في كل خطواتي منذ أخذ المشروع طريقه التنفيذي إلى أن اكتمل".

وفي يوم 22 سبتمبر 1968م شاعت في سماء مصر وأراضيها أنسام فرحة غامرة، فرحة النجاح بانتزاع أجمل آثار حضارتنا القديمة من يد الفناء وإنقاذ معبدي أبي سمبل الرائعين، وليتوافد على مصر خمسمائة شخص من رجال الثقافة من مختلف مناحي العالم، ليشهدوا فرحة مصر في يوم الاحتفال.

* * * * *

4- اغتيال متحف..

جريمة ضد الإنسانية

عيناي شاخصتان نحو الدائرة فوق اللوحة، وإذا كان الشكل دائريًّا - بمحض الصدفة - فلماذا لا يكون المعنى أيضًا دائريًّا، بلا نقطة بداية أو نهاية؟!

كذا أي نقطة فوق الدائرة يمكن أن تكون هي البداية أو النهاية لا فرق، وإذا أصبحت البداية هي النهاية فلا وجود لكليهما، وهذا بإيجاز ما يحدث في قضية إنشاء متحف كفر الشيخ؛ حيث جاءت نقطة البداية عام 1992م، بتخصيص قطعة أرض مساحتها 5000 خمسة آلاف متر مربع بأرض حديقة صنعاء بمدينة كفر الشيخ لإقامة المتحف عليه.

وفي عام 2002م أضيف إليها قطعة أرض بمساحة 1760 ألف وسبعمائة وستين مترًا مربعًا من أرض حديقة صنعاء لاستخدامها كمدخل للمتحف، وتم استلامها بتاريخ 9/4/2003م.

وفي عام 1994م قام المجلس الأعلى للآثار بطرح مسابقة معمارية بين المكاتب الاستشارية لاختيار أفضل التصميمات المعمارية للمتحف الجديد، وفاز بالمسابقة المكتب العربي للتصميمات والاستشارات الهندسية، كما تم إسناد مشروع المتحف للمكتب الهندسي للمقاولات. وفي الوقت نفسه تم البدء في عمل سيناريو العرض المتحفي المبدئي

لتحديد فلسفة العرض المتحفي، تمهيدًا لمرحلة تحقيق سيناريو العرض المتحفي، لتحديد القطع الأثرية المرشّحة للعرض وفقًا للسيناريو المقترح، اعتمادًا على نتاج الاكتشافات الأثرية بمواقع كفر الشيخ والدلتا.

وقد تم تسليم موقع المشروع إلى الشركة المنفّذة بتاريخ 21/6/2000م؛ حيث بدأ العمل على الفور في تنفيذ الأعمال الإنشائية المختلفة من الأساسات والإنشاءات الخرسانية، كما تم إنشاء مباني المتحف بالكامل، وذلك قبل البدء في أعمال التشطيبات النهائية. وقد توقفت أعمال استكمال المشروع قبل الدخول في مرحلة التشطيبات لعدة سنوات نظرًا لنقص التمويل المادي طوال ستة عشر عامًا، تعرّض خلالها مبنى المتحف والأرض المحيطة به للعديد من صور التعديات، نذكر منها: قيام محافظة كفر الشيخ باستغلال مبنى المتحف كقاعة أفراح، علمًا بأن مديري متحف كفر الشيخ المتعاقبين قد حاولوا إيقاف هذا النشاط الذي لا علاقة للمجلس الأعلى للآثار به، غير أن المحافظة أصرّت على استغلاله بصفة مؤقتة حتى يتم البدء في استكمال المشروع، مع الحفاظ على مبنى المتحف بدون أي تغيير يُذكر ليناسب هذا النشاط. وقد تم إيقاف هذا النشاط وتسليم مبنى المتحف لإدارة المتحف للبدء في استكمال المشروع، وذلك عام 2010م.

وأثناء حالة عدم الاستقرار في البلاد التي واكبت أحداث ثورة الخامس والعشرين من يناير 2011م ، توقف المشروع مرة أخرى. وفي 10 أكتوبر 2015م، وبعد زيارة ممدوح الدماطي، وزير الآثار

السابق، والذي وعد أثناءها بتدبير موارد التمويل في القريب العاجل، وبالاشتراك مع محافظة كفر الشيخ لاستكمال المتحف وافتتاحه.

وبعد أسابيع قليلة من زيارة وزير الآثار السابق، تسلمت إدارة المتحف خطابًا رسميًّا من قطاع المتاحف بوزارة الآثار، مختومًا بخاتم السيدة/ **إلهام صلاح الدين**، رئيس قطاع المتاحف، وهو عبارة عن بروتوكول تعاون بين وزارة الآثار ومحافظة كفر الشيخ، يسمح بتنازل وزارة الآثار عن مدخل متحف كفر الشيخ (المخصص)، لإقامة محلات تجارية، ودون أجل مسمى، بحجة اقتسام عوائد المحلات بين الوزارة والمحافظة، واشتمل البروتوكول المشار إليه على بنود لا علاقة لها بقوانين الدولة؛ ما يجعل هذا البروتوكول بمثابة قضاء تام على مشروع المتحف حاليًا ومستقبلًا، ويتيح الفرصة لإهدار المال العام، بعد إنفاق حوالي 30 مليون جنيه مصري عبر سنوات كثيرة من العمل في المشروع، وبدون أي سند قانوني.

ليعود المتحف إلى نقطة البداية - التي لا نتمنى أن تكون هي نفسها نقطة النهاية - بعد تفريغه من كوادره البشرية أيضًا؛ فقد تم تدبير التخلّص منهم جميعًا بطردهم من العمل بالمتحف، لتوزيعهم القسري على المواقع التابعة لمنطقة وسط الدلتا؛ لكي يتسنّى لهم استكمال تنفيذ مخطط القضاء على المشروع تمامًا.

ولتكتمل فصول المهزلة في 22\3\2016م على أرض المتحف بإقامة محافظة كفر الشيخ سورًا يفصل بين أرض المتحف ومنشآته، وبين

حديقة صنعاء التي يقع المتحف داخلها.

وهذا السور يقع مباشرة في مواجهة المتحف، ويعد تعدّيًا صريحًا على موقعه وحرمه، ولا يجوز إقامة أية منشآت بهذا الموقع دون الرجوع لوزارة الآثار، وبعد أخذ جهات اختصاصية عديدة، فنية وعلمية وقانونية، فضلًا عن اللجنة الدائمة للآثار المصرية، ومن ثم فإن هذه التعدّيات الكارثية المفاجئة (ضمن تداعيات الأحداث) مخالفة لكافة قوانين الدولة. ونتساءل هنا: أين الدولة؟!

والربط هنا بين نقل العاملين بالمتحف وإقامة السور لا يحتاج إلى عبقرية للكشف عن نيّة الوزارة والمحافظة في التخطيط لاغتيال مشروع المتحف. وقد اضطر العاملون بالمتحف لعمل وقفة احتجاجية محدودة بموقع المتحف، يوم الخميس 17 مارس 2016م، وبعد أخذ الموافقات الأمنية اللازمة، وذلك للزود عن المتحف، بعد أن صُمَّتْ جميع الآذان عن الاستجابة والاستماع لشكواهم وآلامهم.

فهل يرى المسئولون في محافظة كفر الشيخ أن شعبها والبالغ تعداده ما يناهز 3,941,293 نسمة (حسب التعداد التقديري لعام 2015م) لا يستحق متحفًا -المتاحف ذاكرة الشعوب؛ فهي مراكز تجمّع الإنجازات العظيمة- يربطه بجذوره وماضيه ويزيد من الشعور بالانتماء للوطن لدى شباب المحافظة؟!

• هذا المقال ساهم مع مقالات لكبار الكتّاب فى إنقاذ مشروع المتحف وتغيير نهج وزارة الآثار

5- الفيلسوفة السكندرية هيباتيا.. شهيدة العلم

(375-415م)

يقول الكاتب الكبير **سلامة موسى** في مذكراته:

"وكل حياة تستحق أن تُعرف وتُروى أخبارها واختباراتها؛ لأننا كما يجب أن نقرأ عن القمم التي وصل إليها العبقري أو القدّيس، كذلك يجب أن نعرف الأعماق التي هبط إليها المجرم؛ إذ إن كليهما إنسان ومن حقّنا أن نقف على مقدار العمق الذي تهوي إليه الطبيعة البشرية كما نقف على الارتفاع الذي تسمو إليه".

وتعبّر قصة حياة الفيلسوفة السكندرية **هيباتيا** بدقة عن المعنى الذي قصده كاتبنا الكبير في سطوره السابقة الذكر، فتحمل قصّتها الطبيعة البشرية بسموّها وانحطاطها معًا، وتمثل شخصية **هيباتيا** هنا الجانب المشرق لهذه الطبيعة البشرية بينما يمثل التعصب الديني آفة المجتمعات الإنسانية على مر العصور الجانب المظلم وسبب هلاك من سبقونا من الأمم، ولعل أقرب نموذج لذلك (تاريخيًّا) ما حلّ بالسلطنة العثمانية من انهيار وتفكك. ولتكن في سرد قصة حياة **هيباتيا** دعوة لنبذ التعصّب بكل أشكاله، وبخاصة الديني، فهو الأخطر، حتى إن **صمويل هنتنجتون** (أحد مخطّطي السياسة الاستراتيجية الأمريكية) جعله أساسًا لفكرة صراع الحضارات بين الشرق والغرب.

وإليكم القصة: كانت الإسكندرية في القرن الخامس الميلادي تعد

أكبر مركز جامعي في الإمبراطورية الرومانية، يفد إليها طلاب العلم والدارسون الوثنيون والمسيحيون على حد سواء، وكان من مشاهير مدينة الأسكندرية آنذاك عالم الرياضيات والفيلسوف "ثيون" Theon ، الذي ترك شروحًا لمؤلفات "بطليموس"، ويصفه المؤرخ الكنسي "سقراط" الذي كان معاصرًا له بأنه، أي "ثيون"، كان متضلّعًا من الآداب والعلوم إلى جانب الرياضيات والفلسفة، وأنه فاق في علمه معاصري زمانه.

ولقد كان لـ ثيون ابنة نجيبة ساعدته في التأليف، وكانت تملك عقلًا راجحًا مكّنها من تأليف الكثير من الكتب، مثل وضعها شروحًا لكتاب "القوانين الملكية" لبطليموس، كذا لكتاب "المخروطات" لأبولونيوس، ثم انتقلت تلقائيًّا من الرياضيات إلى الفلسفة، وأثبتت أنها من خيرة تلامذة الأفلاطونية المحدثة، فآلت إليها زعامة المدرسة، بل جذبت إليها الكثيرين من خيرة المثقفين آنذاك وكان من أشهرهم "سينيسيوس" Synesiusالقوريني**Cyrene** والذي أصبح من بعد أسقفًا لمدينة "طلميثة" (مدينة برقة بليبيا حاليًا).. يقول عنها المؤرخ الكنسي سقراط: إنها فاقت كل فلاسفة عصرها، وإنها كانت تقدم شروحها وتفسيراتها الفلسفية لتلاميذها الذين كانوا يفدون إليها من مختلف المناطق التي بلغتها شهرتها. وقد بلغ من رباطة جأشها ودماثة خلقها أن كانت تقف أمام قضاة المدينة وحكامها دون أن تفقد وهي في حضرتهم مسلكها المتواضع المهيب الذي كان يميزها عن غيرها.

وكان التفاف جمهور المثقفين - ومنهم من يدين بالديانة المسيحية -

حولها يسبب حرجًا بالغًا للكنيسة المسيحية وراعيها حينذاك الأسقف "كيرلس"، الذي كان يعتقد أن ما تدعو إليه هيباتيا يُمثّل خطورة على جماعة المسيحيين في المدينة، خاصة وأن أعداد سامعيها كانت تزداد بصورة تلفت الأنظار، فإذا أضفنا إلى ذلك صداقتها لوالي المدينة آنذاك "أورستنر" وتقديره إياها في الوقت الذي كان العداء قائمًا بينه وبين الأسقف السكندري، والذي كان يُنافس الوالي اختصاصاته. وزاد الأمر سوءًا أن الأسقف دخل في صراع مع اليهود الموجودين في المدينة، وسعى جاهدًا لإخراجهم منها، ونجح في ذلك إلى حد كبير، بفضل مساعدة أعداد كبيرة من الرهبان، الذين كانوا يشكلون جيش الكنيسة، ولم يستطع الوالي أن يتصدى لهذه الفوضى بل إنه تعرّض هو بدوره للإهانة والتطاول من جانب الرهبان الذين قذفوه بالحجارة في شوارع المدينة.

وسرت الشائعات بين جموع المسيحيين بأن السبب في هذا العداء بين رجلي الأسكندرية "كيرلس وأورستنر" يعود إلى هيباتيا وتأثير فكرهاعلى حاكم المدينة، وكان هذا يعني أن المدينة لن تعرف الهدوء إلا بالخلاص منها. وقد ظهر في هذا الوقت ما يُعرف باسم "جمعية محبي الآلام" "Philoponai" كانت مهمتها تبليغ الإدارة الحكومية عن العناصر الوثنية التي تمارس نشاطًا فكريًا يُعتقد بأنه قد يكون عقبه في سبيل إقرار سلطان الكنيسة وسيادتها. وقد قامت مجموعة كبيرة من رهبان هذه الجمعية وعلى رأسها قارئ من قرّاء الكنيسة يُدعى "بطرس" بإلقاء القبض على هيباتيا، وانتزعوها من عربتها وسحبوها

إلى كنيسة "قيصرون" Caesareum، وراحوا يلهون بتجريدها من ملابسها، ثم جرّوها إلى الشارع ورجموها بالحجارة ثم مثّلوا بجثتها أشنع تمثيل، إذ قطعوها إربًا، وألقوا ببعض أشلائها في النار، ودفنوا ما بقي من أشلاء في مكان خَرِب وسط شماته لا تُخطئها عين.

ويعلّق المؤرخ الكنسي سقراط على ذلك بقوله:

"ليس هناك شيء أبعد عن الروح المسيحية أكثر من السماح بالمذابح أو الحروب أو أي وحشية من مثل ذلك، وإن هذا العمل لم يلحق الخزي والعار بالأسقف كيرلس فقط، بل بالكنيسة السكندرية كلها".

بينما يُبدي المؤرخ جيبون E.Gibbon استياءه وازدراءه الشديد لهذا الأسلوب الهمجي قائلًا:

"إن قتل هيباتيا وصم أخلاق كيرلس السكندري وديانته بوصمة عار لا تزول ولا تُمحى".

ويضيف جيبون:" إن أسقف الإسكندرية تمكن عن طريق الهدايا المناسبة التي قدمت للجهات المختصة، من إيقاف سير التحقيق أو إنزال العقاب بمرتكبي هذه الجريمة"، واكتفى الإمبراطور "ثيودوسيوس الثاني" بأن أصدر في سبتمبر سنة 416م، أي العام التالي لمقتل هيباتيا، قرارًا يقضي بعدم تواجد الرهبان في الأماكن العامة.

وبعد ما يزيد عن تسعة عشر قرنًا، وفي القرن العشرين وتحديدًا عام 1910م في أوروبا تم إعدام المدعوّ "فرانسيسكو فيرير" في إسبانيا، وكانت التهمة الحقيقية التي حوكم من أجلها أنه كان ينشر في إسبانيا المظلمة (وقتئذ) مؤلفات الأحرار في أوروبا، مثل فولتير ونيتشه وروسو وتولستوي، ويُترجم مؤلفاتهم إلى اللغة الإسبانية، وخاصة ما اتصل منها بنظرية التطور.

وقد رأى الكهنة والرجعيون أن هذه المؤلفات سوف تقوض سلطانهم وتلغي امتيازاتهم، وخرجت أوروبا كلها تُندّد بإعدام الرجل واستبداد الكنيسة الكاثوليكية.

ولعلك عزيزي القارئ قد وضعت يدك على بيت القصيد، أن التعصب الديني ليس له وطن ولا زمن يرتبط به، فهو موجود في كل المجتمعات شرقية كانت أم غربية، في الماضي والحاضر، ونتمنى ألا نراه بوجهه القبيح في المستقبل.

* * * * *

6- من تابوت الإسكندرية حتى مقبرة توت

اكتشافات أثرية عن طريق المصادفة

يوجد للصدفة مفهومان، الأول: المفهوم الفلسفي للصدفة ويسمى اصطلاحًا "الصدفة المطلقة"، المراد منه أن توجد حادثة بدون سبب، وهو مستحيل، لأن الحادث يحتاج في وجوده إلى المُحدِث. والثاني: المفهوم العلمي للصدفة ويسمى اصطلاحًا "الصدفة النسبية"، فالمراد منها أن يقترن شيء بشيء بدون أن يكون بينهما علية أو تسبيب، والصدفة بالمفهوم العلمي (الصدفة النسبية) غير مستحيلة عقلًا.

وكان أنطوان كورنو (Antoine Cournot) الفيلسوف وعالم الرياضيات والاقتصاد من مفكري القرن 19 الذين فكروا في الصدفة. كان يُعرّفها باعتبارها الالتقاء المتزامن لواقعتين لا يوجد بينهما رابط، وإن كان لكل منهما سببه. ولنأخذ المثل الذي يقدمه هو نفسه حين كان سائرًا وسقطت عليه قرميدة، فواقعة مروره من ذلك الطريق، وواقعة سقوط قطعة من البناء، لا رابط بينهما، فالصدفة هي التقاء سلسلتين سببيتين مستقلتين عن بعضهما البعض.

والواقع أننا نلتقي دائمًا بالصدفة عندما نفكر في هذه الوقائع التي يمكن أن نسميها "الأسباب الصغيرة ذات النتائج الكبيرة"، والتي كانت موضوع تفكير، خصوصًا ابتداءً من القرنين السابع عشر والثامن عشر. وتعرفون، في هذا السياق، قولة بليز باسكال (Blaise Pascal) عن أنف كليوباترا:

"لو كان أنف كليوباترا أقصر لتغير وجه العالم".

وأكبر الاكتشافات الأثرية وأعظمها قديمًا وحديثًا وربما مستقبلًا، تنتمي إلى النوع الأخير، إلى "الصدفة النسبية" أو إن شئت نسميها "الصدفة العلمية"، وهنا يجب التفريق بين قيمة الكشف الأثري الذي يخضع للصدفة البحتة - فمن الممكن أن يكشف بطن الأرض عن آثار لم تكن في الحسبان - وبين خطوات العمل الأثري في مجال الحفائر وعلم الحفائر الأثرية، علم له منهجية علمية ويُدرس في جامعات العالم، حتى لا يظن البعض أن العمل في هذا الحقل عشوائي أو متروك للصدفة وحدها، بل يستعين هذا العلم بعلوم أخرى مساعدة مثل:

علم الجيوفيزياء (علم دراسة الخواص الفيزيائية للأرض)، علم المساحة، وعلم الكيمياء، وعلم الأنثروبولوجيا (علم دراسة السلالات البشرية)، وعلم الطبوغرافيا (علم دراسة الظواهر الطبيعية للبلدان والأماكن)، وعلم الجيولوجيا، والجغرافيا، وعلم الهندسة المعمارية، وعلم التصوير، وعلم الكمبيوتر وعلم الترميم. ومع هذا نحن نؤمن بأن القول المأثور: "معول الحفار هو عماد علم الآثار"، فيه شيء كثير من الحقيقة ولا تعارض في ذلك.

تابوت الإسكندرية:

في مطلع يوليو الجاري (2018م)، أعلن مسئولو الآثار بمحافظة الإسكندرية عن كشف أثري يرجع تاريخه إلى العصر البطلمي،

وبالتحديد القرن الثالث أو الرابع قبل الميلاد. والكشف عبارة عن تابوت أثري مغلق من الجرانيت الأسود، ارتفاعه 1.85 سم، يزن 30 طنًّا تقريبًا، وذلك أثناء عمل مجسات لاستخراج رخصة بناء عقار برقم 8 بشارع الكرملي بمنطقة سيدي جابر. وتعاملت وزارة الآثار- كعادتها - مع الحدث بطريقة مؤسفة؛ مما فتح بابًا أمام التكهنات، وكانت أولها من الصحافة العالمية التي اهتمت اهتمامًا واسعًا بهذا الكشف؛ حيث تحدثت عن اكتشاف مقبرة الإسكندر، وآخرون ذهبوا إلى أن فتح المقبرة سيؤدي إلى عصر من الظلمات ينتظر العالم.

وبعيدًا عن هذا الصخب الدائر حول فتح التابوت وما وُجد بداخله، يبدو أمر الكشف صدفة بحتة، والحقيقة أن وزارة الآثار قد قامت بالكثير من الحفائر في هذه المنطقة، وهي منطقة أثرية، ومن الطبيعي والمنطقي أن نعثر في أرضها على آثار، لكن ضخامة حجم التابوت وحلم العثور على قبر الإسكندر عظّم من قيمة الكشف، نحن متأكدون أن الإسكندر دُفن في الإسكندرية، ويومًا ما ربما أثناء هدم فيلا أو منزل يتم العثور على قبره.

وادي المومياوات الذهبية:

حدث في فجر أحد الأيام من شتاء عام 1995م في المنطقة المعروفة باسم "الكيلو ستة"؛ نظرًا لأنها تبعد ستة كيلومترات عن نقطة حرس الحدود جنوب الواحة البحرية على الطريق المؤدي إلى الفرافرة، لاحظ الخفير المكلّف بحراسة معبد الإسكندر الأكبر

للإله آمون بمنطقة قصر المقيصبة - وهو المعبد الوحيد الذي يحمل خرطوش الإسكندر الأكبر في جميع الواحات المصرية - أن هناك من يقوم بالحفر في الأرض عند مرمى البصر في منطقة تنتشر فيها بقايا المومياوات، وهي منطقة كان الدكتور أحمد فخري قد فحصها فحصًا سريعًا وسجّلها لكنه لم يحفرها. قام الخفير بإبلاغ كبير مفتشي الواحات البحرية، الذي أسرع بالذهاب إلى الموقع المذكور آنفًا فوجد أن اللصوص قد نقّبوا الأرض هناك فظهرت فتحة صغيرة ظهر من خلالها قناع لمومياء يعلوه بريق الذهب. وطبقًا لكتاب الدكتور زاهي حوّاس الذي يحمل اسم الاكتشافات، أسفرت الحفائر عن الكشف عن مقابر جماعية تحت الأرض يتم النزول إليها بسلّم يؤدي إلى صالة مستعرضة منقسمة إلى عدد من التجاويف المحفورة في الصخر، والتي احتوى كل منها على عدد من المومياوات المحنّطة. وكانت حصيلة الحفائر في الموسم الأول (1996م) 134 مومياء بشرية، ستة منها مُذهّبة فقط ويعود جميعها للفترة ما بين القرن الأول والثاني الميلادي، وجميع المومياوات لا تزال بموقع الحفائر عدا المذهّبة فقد نُقلت إلى متحف الواحات البحرية.

مقابر عمال بناة الأهرام:

حدث يوم 14 أبريل 1990م بينما كان شيخ الخفراء المسئول عن حراسة منطقة الأهرامات موجودًا في عمله اليومي في المرور على المواقع الأثرية لحراستها. فقد نمى إلى علمه ظهور مبانٍ أثرية من الطوب اللبن أسفل الرمال الموجودة جنوب حيط الغراب، كان هذا

السور ضخمًا ويحيط بالجبانة المنفية من جميع الجهات تقريبًا ويفصل حدود الجبانة عن القرى السكنية المحيطة به، يبلغ ارتفاعه 11 مترًا، في حين يبلغ عرضه 4 أمتار، والذي لم يتبق منه سوى الامتداد الجنوبي له والذي يُعرف حاليًا باسم "حيط الغراب"، والذي يفصل حاليًا جبانة الجيزة الأثرية عن مقابر نزلة السمان الحديثة - والتي أظهرتها عمليات نقل الرمال من المنطقة بسبب حركة الجسمال والخيل الدائمة عليها والتي أدت إلى الكشف عنها.

وكانت أهم نتائج أعمال الحفائر هي الكشف عن موقع جبانة كبيرة تنقسم إلى قسمين؛ القسم السفلي وهو يحتوي على دفنات فقيرة من الطوب اللبن على شكل مقابر دائرية أو مستطيلة لا يزيد طول ضلعها عن 1*1.5م فقط، وقد قسمت من الداخل إلى غرفتين إحداهما غرفة للدفن والأخرى غرفة لوضع الأثاث الجنازي الذي كان فقيرًا جدًا.

وقد احتوت الجبانة السفلية على حوالي 600 مقبرة، بالإضافة إلى 30 مقبرة أكبر حجمًا، والتي ربما كانت مخصصة لرؤساء العمال، كما احتوت الجبانة السفلية في وسطها على ممر منحدر من الطوب اللبن يصعد إلى الجبانة العلوية على حافة الهضبة الصخرية التي تُغطّيها الرمال إلى الغرب من الجبانة السفلية، وقد احتوت الجبانة العلوية على 43 مقبرة أحسن حالًا وأكثر رقيًا من سابقتها السفلية بما تشير إلى أنه كانت تخصّ بعض الموظفين الإداريين في مواقع العمل، وقد احتوت هذه المقابر على مناظر ونصوص مسجّلة بأسلوب عالٍ ومتقن يدل على

مكانة أصحابه.

خبيئة معبد الأقصر:

نظرًا لقرب معبد الأقصر الشديد من نهر النيل، تسببت المياه الجوفية السابحة تحت المعبد في خلخلة قواعد الأعمدة في صالة أعمدة الملك أمنحتب الثالث المفتوحة، خاصة تلك التي من الناحية الغربية؛ مما هدّد بانهيارها عن كاملها. وحدث أنه في صباح يوم 22 يناير 1989م جمع رئيس العمال بمعبد الأقصر عماله للنزول في الحفرة الكبيرة، وهي التسمية التي أطلقها العمال على الحفرة التي حفروها بطول صالة الأعمدة. وفي أثناء الحفر ورفع الرديم إلى خارج الحفرة أصاب معول أحد العمال شيئًا صلبًا وأحدث صوتًا مكتومًا ونادى العامل "حجر"، وتابع الرجل عملية الحفر بحرص شديد محاولًا ألا يصيب الحجر الغامض بأي تلف، وبالفعل فقد بدأ هذا الحجر في الظهور شيئًا فشيئًا، حيث اتضح أنه حجر مستطيل الشكل من الكوارتزيت الأحمر، وفي صباح اليوم التالي استؤنف العمل بالموقع وفي منتصف النهار عُثر على تمثال من الكوارتزيت الأحمر للملك أمنحتب الثالث، وقد ظهر التمثال في حالة جيدة جدًّا راقدًا على جانبه الأيمن بالحفرة، كما عثر أمامه على تمثال للإله آتوم جالسًا على العرش متوّجًا بالتاج المزدوج. وقد استمرت أعمال الحفر حتى بداية أبريل من العام نفسه، وكشفت أعمال الحفر عما يزيد عن 20 تمثالًا كبيرًا من عصر الدولة الحديثة وبقايا عدد من الأواني من العصر المتأخر بما يعني أن هذه الخبيئة قد وقعت أحداثها في العصر المتأخر، وقد نقلت جميع القطع

المكتشفة إلى مخزن هيئة الآثار بمنطقة أبي الجود، حتى تم إعداد قاعدة عرض لها بمتحف الأقصر.

تمثال الملكة مريت آمون العملاق:

في عام 1981م، ونظراً للزيادة الكبيرة في عدد سكان مدينة أخميم - تقع المدينة على الضفة الشرقية لنهر النيل في مقابل مدينة سوهاج بمصر العليا، أي الشمال من مدينة الأقصر بحوالي 200 كم - وإقبالهم على التعليم الديني، فقد قررت الإدارة التعليمية للأزهر الشريف إقامة معهد دينيا، ولقد وقع اختيار الوحدة المحلية بمدينة أخميم على مساحة واسعة من الأرض إلى الشمال الغربي من المدينة.

وفي أثناء متابعة عملية الحفر الخاصة بمشروع المبنى الجديد، وخلال عملية الحفر أخرج العمال عدداً من كسرات التمثال، وبعض الكتل الحجرية التي ينتمي بعضها إلى عصر العمارنة.

وفي صباح يوم 28 سبتمبر 1981م وعندما بدأ العمال في إزاحة الرديم في حفرة صغيرة قد قاموا بحفرها، لاحظ كبير المفتشين بالموقع ظهور كتلة حجرية ملساء من الحجر الجيري والتي لاحظ ولأول وهلة أنها جزء من تمثال كبير ولذلك فقد استؤنف الحفر بعد ذلك بهدف الكشف عنه. وبمرور الوقت أسفر الحفر عن ظهور رأس ضخمة لتمثال لإحدى السيدات أو الإلهات. والذي يظهر راقداً ورأسه للأسفل وقد توّج الرأس بتاج وبحلية مكونة من عدد من حيات الكوبرا، ولا يزال الرأس يحمل بقايا ألوان، وقد ظهر الرأس متصلاً

بالجسد والكتفين وكان حجم الرأس يوحي بضخامة حجم هذا التمثال إن وجد كاملًا، وعندما استكملت أعمال الحفر فقد ظهر أن التمثال يمثل الأميرة مريت آمون، ابنة الملك رمسيس الثاني من الأسرة التاسعة عشرة، والتي أصبحت رفيقة له بعد وفاة الملكة نفرتاري. وعندما تمّت إزاحة الرمال كاملة عن التمثال عام 1984م ظهر التمثال ملوّنًا وقد صنع من الحجر الجيري وقد تحطمت قدماه، وقد بلغ ارتفاعه حوالي 11 مترًا، ولو كان كاملًا في القدمين والتاج لبلغ ارتفاعه 14 مترًا، وهو ما يعني أنه أكبر تمثال معروف في الحضارة المصرية لأميرة حتى الآن.

وقد توّج رأسه بتاج الريشتين وحيات الكوبرا وقد فُقدت الريشتان اللتان ربما قد صنعتا من الذهب، ولكن بقي مكان تثبيتهما واضحًا في رأس التمثال. وقد رفعت الأميرة يمناها إلى صدرها دليلًا على علوّ الشأن والوقار.

آثار الإسكندرية الغارقة:

مع عام 1910م قررت وزارة الأشغال أن تقوم بزيادة القدرة الاستيعابية لميناء الإسكندرية وكلّفت المهندس الفرنسي "جاستون جندويه" بإجراء أعمال توسعة الميناء الغربي، وقد لاحظ جندويه وجود بقايا أثرية من كتل حجرية ضخمة في البحر المفتوح شمال وغرب منطقة "رأس التين".

وحدث في عام 1930م أنه عندما كان كابتن "كول"، والذي كان

طيّارًا في سلاح الجو البريطاني، يحلق بطائرته فوق مياه خليج أبي قير وعلى ارتفاع منخفض لاحظ أطلالًا غارقة على شكل حدوة الحصان تحت مياه الخليج، وقد بلغت أحاديثه عن ذلك إلى مسامع الأمير عمر طوسون (1872-1944م)؛ ولذلك فقد تحمّس الأمير لاستكشاف ماهية هذه الآثار أو المشاهدات. وانطلق في الخامس من مايو 1933م إلى المنطقة المشار إليها، ونشر خريطة لأبحاثه واكتشافاته عام 1934م، وفي عامي 1995 و1996م أجريت الحفائر عند سفح قلعة قايتباي وكشفت عن أجزاء من الحي الملكي لمدينة الأسكندرية القديمة، وكان هذا الكشف سببًا في قرار المجلس الأعلى للآثار بإنشاء إدارة للآثار الغارقة رسميًّا عام 1996م. وفي تلك الأثناء جذبت هذه الأخبار العديد من المراكز المتخصصة في مجال الآثار التحت مائية، وبخاصة من فرنسا لتقدّمها الواضح في هذا المجال، وكان لـ "فرانك جوديو" السبق باكتشاف أحد أهم المدن الإغريقية الغارقة تحت البحر المتوسط وأمام سواحل منطقة أبو قير، وهي مدينة هيراكليوم القديمة، ثم جاء البروفيسور "إمبريور" إلى الإسكندرية مع نهاية الثمانينيات وبدأ العمل في المياه المحيطة بمنطقة قلعة قايتباي، والتي حدد فيها بدقة موقع أكثر من 500 قطعة أثرية من أنقاض الفنار القديم.

مراكب الشمس:

في عام 1954م قام الأثري محمد زكي نور بحفائره جنوب الهرم

الأكبر بهدف إزالة كميات ضخمة من الرديم المتراكم الذي يعوق الحركة خلف الهرم الأكبر، وكانت أعمال إزالة الرديم تسير بشكل طيب حتى كان يوم 24 أبريل 1954م، وأثناء عملية تنظيف السور المحيط بالهرم الأكبر عثر تحت هذا السور على كتلة ضخمة من الحجر الجيري التي يبلغ أبعاد الواحد منها 1.50 * 2.35م عند الطرف الجنوبي الشرقي للهرم الأكبر، وكانت هذه الكتل متراصّة بنظام وقد وضعت كتلة صغيرة في مقدمتها الشرقية كسدادة لهذه الكتل، وقد عثر على اسم "جدف رع" ابن الملك خوفو مكتوباً على بعض هذه الكتل. وكان من شكل الكتل الحجرية وطريقة توزعها أنها تُخفي أسفل منها مركباً جنازياً كبيراً. وقد صُنعت هذه المراكب من خشب الأرز المستورد من لبنان، وهي تتكون من طابقين؛ الأول منهما وهو في باطن السفينة ويستخدم للخدم والبحارة ولتخزين أغراض المركب، والطابق الثاني يتكون من سطح السفينة الذي احتوى على مقصورة مزدوجة للملك في مؤخرة السفينة، كما احتوى على مظلّة في مقدمة السفينة للربان، ويبلغ طول السفينة من الأمام إلى الخلف حوالي 42م، وتحتوي على عشرة مجاديف جانبية للحركة.

برديات نجع حمادي:

في أحد أيام شهر ديسمبر 1945م خرج الفلاح **محمد علي السمان** لجمع الملح الصخري من الأرض بجبل الطارف، وبينما كان محمد يحفر بفأسه تحت كتلة صخرية كبيرة إذا به يكشف عن إناء فخاري كبير مدفون في الأرض ويوجد غطاء على فوّهته مثبت بالبيتومين..

وقام محمد بتحطيم الإناء فعثر على عدد من الكتب القديمة المصنوعة من ورق البردي ومغلفة جيدًا بأغلفة من الجلد، فما كان من محمد إلا أن جمع هذه الكتب وعاد بها إلى المنزل، وكان محمد قد عرف أن هذه الكتب ترتبط بالديانة المسيحية ولذلك فقد حملها وأسرّ بها إلى باسيليوس عبد المسيح، قسّ القرية - قرية القصر التابعة لنجع حمادي بمحافظة قنا حاليًا - وأودع هذه الكتب أمانة عنده. وفي أحد الأيام زار "راغب أندراوس" منزل القسّ "باسيليوس" وهناك اطّلع على الكتب المودعة عنده كأمانة، وشعر راغب بقيمة هذه البرديات وأهميتها التاريخية والدينية الفريدة ولذلك فقد استطاع إقناع القسّ أن يعطيه هذه الكتب جميعًا، فأخذها وسافر بها إلى القاهرة حيث اطّلع عليها أحد الأطباء المعروفين، وهو د. جورج صبحي الذي أبلغ هيئة الآثار المصرية التي تسلّمت هذه الكتب على وعد بمنح راغب أندراوس مكافأة أو ترضية، وأودعت هذه الكتب في المتحف القبطي بتاريخ 4 أكتوبر 1946م. مخطوطات نجع حمادي عبارة عن مجموعة من النصوص التي كُتبت بالخط القبطي، منقولة عن أصل يوناني مفقود حاليًا، وتؤرخ هذه البرديات بنهاية القرن الرابع الميلادي؛ حيث استخدمت بعض الخطابات القديمة من البردي في تدعيم الأغلفة الجلدية لتلك البرديات. ويُذكر أن إجمالي عدد أوراق برديات نجع حمادي بلغ (1240) ورقة، وترجع أهمية تلك المجموعة النادرة من اللفائف من العصور المسيحية الأولى، وهي تلك الحقبة الغامضة والتي احتار معها علماء ومؤرخ تاريخ الكنيسة، فيعتقد الكثير

أن تلك اللفائف لها أهمية خاصة، نظرًا لأنها تُلقي الضوء على تلك الحقبة الغامضة من تاريخ الكنيسة.

مقبرة الملكة حتب حرس:

كان في اليوم الأول من شهر نوفمبر 1924م أن بدأ معاونوا رايزنر الحفائر إلى الجنوب الشرقي من الهرم الأكبر، وقد لاحظ العاملون ظهور حافة صخرية تحت الأتربة تهبط إلى الأرض، وفي الثاني من شهر ديسمبر 1924م كشف العاملون عن هذه الحافة والتي اتضح أنها هرم غير كامل بالقرب من أهرامات الملكات، واستمرت الحفائر حتى نهاية يناير 1925م عندما غادر رايزنر القاهرة مُتجهًا إلى هارفارد، تاركًا العمل بالبعثة لباقي الفريق الخاص به ويعاونهم مصوّر البعثة الأستاذ عبده، الذي يقوم بتصوير المناظر المختلفة للحفائر. وفي صباح أحد الأيام من شهر فبراير خرج الأستاذ عبده حاملًا الكاميرا الخاصة به لتصوير أعمال الحفائر في الجهة الشرقية من الهرم الأكبر، وتخيّر موقعًا في شمال شارع المصاطب لالتقاط صورة للجهة الشرقية من الموقع، وعندما همّ بتصوير اللقطة انزلقت منه الكاميرا إلى الأمام بسبب نعومة الكتلة الصخرية أسفلها، فانتقل بالكاميرا إلى موقع جديد إلى الشمال، وعند تثبيت حامل الكاميرا على الأرض وجد الحامل يغوص منه إلى أسفل في الأرض في طبقة من الجص، وأدرك بخبرته أهمية هذا الغطاء الجصي تحت الأرض، فأسرع واستدعى "ألن رو"، مساعد رايزنر، لمشاهدة هذه الواقعة، وفحص الاثنان معًا قطعة الجص الأبيض ووجدا أنها تغطي تجويفًا مستطيلًا كان فيما يبدو أنه

يحتوي على باب من جهة الجنوب. ومن ملامح الموقع تشير إلى أنها مقبرة جديدة لم تُمّس، وبدأت أعمال الحفر في المقبرة حتى ظهر في الثالث والعشرين من فبراير 1925م سلّم مكوّن من 12 درجة في نفق محفور في الصخر، ويمر في الجدار الشمالي من الفجوة ويؤدي إلى بئر عموديًا، وبتنظيف البئر من الأحجار والرديم الخشن وعلى عمق تسعة أمتار وجد العمال لوحًا كبيرًا من الحجر مثبّتًا على الحائط في البئر، واعتقدوا أن خلفه غرفة الدفن، وعندما أزالوا اللوح وجدوا خلفه جمجمة وثلاثة سيقان لثور تضحية داخل فجوة في الجدار.

واستمر العمال في إزالة الرديم وعندما ولت عملية الحفر إلى عمق 25 مترًا وجد أحد العمال حجرًا كبيرًا، وعندما حرّكه من مكانه ظهرت خلفه غرفة مظلمة، وظهر بقايا قضيب خشبي يكسوه الذهب، وقطع من الجص المكسوّ بالذهب تملأ أرض الغرفة، وأوانٍ من المرمر، بالإضافة إلى تابوت ضخم من المرمر استقرت عليه بعض الشرائط الذهبية والتي بدا واضحًا اسم أم الملك خوفو مكتوبًا عليها.

مقبرة توت عنخ آمون:

في صباح يوم 4 نوفمبر 1922م من حفائر هوارد كارتر بوادي الملوك، كان فريق العمال البسطاء على موعد مع القدر؛ فلقد ضرب فأس أحد العمال في درج صخري منحوت على شكل سلّم هابط - لم يذكر هوارد كارتر في كتابه عن اكتشاف المقبرة أي شيء عن زير الماء الخاص بالعمال، والذي كان يُخفي الدرج الصخري الذي أدى إلى اكتشاف المقبرة - عندئذ قام العمال بسرعة بإبلاغ السيد

كارتر، الذي قام مع العمال بإزالة الرديم من الممر الهابط إلى مدخل المقبرة المجهولة حتى آنذاك، وكانت عملية إزالة الرديم من الممر الهابط للمدخل لم تنتهِ بعد، ولكن في يوم 26 من شهر نوفمبر كان العالم على موعد مع أكبر كشف أثري عرفته الإنسانية.

* * * * *

7- القيم المادية والروحية في الحضارة المصرية القديمة

في كتابه الأجمل "الشرق الفنان"، يقول أ. د. زكي نجيب محمود:

هذان عالم فلكي وفنان ينظران إلى السماء ونجومها في ليلة شفافة صافية، فيقول الفلكي: "لا تحسب أن هذا النجم اللامع الذي تراه الآن قائمًا حيث تراه، بل هو حزمة ضوئية غادرت مصدرها الأصلي منذ أمد طويل، وقطعت المسافة في كذا عام حتى جاءت آخر الأمر لمعة من الضوء عابرة كما تراها". وأما الفنان فلا شأن له بشيء من هذا كله، وما النجم عنده إلا هذا الكائن الحاضر المشهود، يملأ به عينيه، وتهتز له جوانحه، ففي النظرة العلمية تُرد الظاهرة إلى قانونها الذي يطويها طيًّا مع أخواتها، مستعينًا في ذلك بأسباب المنطق العقلي من استقراء وقياس، وأما عند النظرة الجمالية فلا تُرد الظاهرة إلى سواها، فهي عندئذ تكون المبدأ والمنتهى.

ولهذا كانت النظرة العلمية دائمًا بحاجة إلى تعليل، أما في النظرة الفنية إلى الشيء فلا تعليل. وقد أراد الله للإنسان أن تكون له النظرتان معًا، فبالنظرة العلمية إلى الأشياء ينتفع، وبالنظرة الفنية ينعم، إلا أن إحدى النظرتين قد تغلب على زيد، على حين تغلب الأخرى على عمرو، كذلك قد تسود إحداهما شعبًا، وتسود الأخرى شعبًا آخر، أو قد تشيع إحداهما في عصر كما تشيع الأخرى في عصر آخر.

فماذا عن مصر وحضارتها القديمة؟

وبادئ ذي بدء أحب أن ألفت النظر إلى أن سائر الفنون المصرية القديمة كانت ذات طابع عملي مما يتفق وأداء الغرض منها، وإذا كانت البيئة المصرية القديمة كانت غنية بمواردها، فإن المصري القديم بثّ فيها من فكره وروحه، وأنها كانت بمثابة المادة الحاملة في تركيبة الدواء، وتبقى المادة الفعالة هي: روح وفكر المُبدع الأول.

وإذا كانت اللغة هي وعاء الفكر، فإن المادة حملت وحفظت لنا الاثنين معًا. ويظهر في المعارف المصرية القديمة ما يدل على اتجاههم المادي العملي، والذي ظهر جليًّا في العلوم التي استخدموها في معالجة ما كان يعرض في الحياة اليومية من مشاكل؛ فالحاجة أمّ الاختراع، وكانت الحاجة إلى علم المساحة وليدة ما كان يُحدثه النيل وفيضانه من تغيرات في الأرض الزراعية مع الرغبة في جباية الضرائب على أساس عادل، وقد أشار إلى ذلك "هيرودوت" في كتابه عن مصر، كما ترجع معرفتهم "نسبة محيط الدائرة إلى قطرها" إلى اضطرارهم لمعرفة سعة صوامع الغلال المستديرة، التي كانوا يُخزّنون فيها حبوبهم.

وفي مجال الطب يتجلّى الطابع العملي للمصريين القدماء في تقدم علم التشريح، ولعل ما أصابوه فيه من تقدم يرجع إلى ما اكتسبوه من معلومات في إعداد جثث الموتى وتحنيطها وذبح الأضاحي من الحيوانات في طقوسهم الدينية والجنائزية، ويتجلى هذا الطابع أيضًا في اهتمامهم بأمراض الحيوان لما كان لتربيتها عندهم من أهمية كبيرة.

كما كانت قيمة الدواء تحدد عن طريق تجربته وإثبات فاعليته.

ولا تقتصر الناحية العملية المادية على صناعات المصريين وفنونهم وعلومهم، وإنما تتجلى أيضًا في معتقداتهم الدينية، وهي تفيض بالتصورات المادية عن المعبودات وعلاقة بعضها ببعض، فأصبح بعض هذه المعبودات في أسرات تتألف من الأب والأم والابن، وفي هذا صدى لحياة الأسرة في المجتمع المصري القديم.

وليس معنى الطرح السابق أن المادية في الحياة المصرية القديمة كانت ذات طابع جافّ سافر بعيد عن عالم الحس، وإن كان د. زكي نجيب محمود نفسه يأخذ على التصويري المصري القديم خلوّه من دلائل الانفعال والعاطفة في الشخوص المصوّرة؛ فقد ترى صورة لسيد يضرب خادمه، أو صورة لعامل يحمل الأثقال، دون أن ترتسم في الصورة الأولى دلائل الغضب على وجه السيد ولا دلائل الألم عند الخادم المضروب، ودون أن ترتسم في الصورة الثانية دلائل التعب في ملامح العامل الذي ينوء بحمله الثقيل.

كذلك قد ترى صورة للملك رافعًا عصاه على جمع من الأسرى والهدوء والسكينة باديتان على وجهه حتى لكأنه يقدم لهؤلاء الأسرى باقة من الزهر!

فالعاطفة والانفعال في التصوير المصري لا يُعبّر عنهما بتغير في الملامح، بل يُعبّر عنهما بوضع معين للجسم يُصطلح عليه للدلالة على عاطفة معينة أو على انفعال معين، فوضع خاص للرجل وهو يتكلم، وآخر للرجل

وهو نشوان، وثالث للرجل وهو سأمان أو حزين.. وهلمّ جرًّا.

وقد اهتم المصري القديم بالاستمتاع بما كانت تتيحه طبيعة بلادهم من جمال، وليس أدلّ على ذلك من مناظر الصيد والقنص على جدران المقابر والمعابد، وهي مناظر كثيرة ومتنوعة ولا تكاد تخلو مقبرة فرعونية منها على مر العصور، وكذا في صور الاحتفال بالأعياد والمآدب الفخمة بما تحتويه من مختلف أنواع الطعام والشراب وما يسودها من رقص وغناء وموسيقى.

وفي مباني المصريين وصورهم ونقوشهم وتماثيلهم ومصنوعاتهم ما ينمّ عن روح ترنو إلى الجمال والكمال والإتقان بل كثيرًا ما تجاوز الفنان والصانع حد الفائدة العملية؛ كما يتجلى ذلك في تيجان الأساطين وفي ملاعق الدهون ومقابض المرايا وغيرها.

وفوق هذا اهتدى المصريون منذ وقت مبكر إلى معرفة العادات الاجتماعية الراقية والفضائل الأخلاقية السليمة، والتي تكشف عن مشاعر إنسانية نبيلة؛ تؤثر العطف والرحمة وتنفر من حب الانتقام والأخذ بالثأر.

وتتجلى هذه الأخلاق فيما حُفظ لنا من نصائحهم وتعاليمهم، ويكفي هنا أن أشير إلى تحذير الكاتب المصري القديم "أمن إم أوبي" لكل صاحب قلم من أن يغمس قلمه فيما يضر، وما أحوجنا في هذه الأيام إلى العمل بتلك النصيحة الغالية.

وفي ختام حديثي، هذا قليل من كثير، يكشف لنا أن المصري القديم

على شدة تقيّده بعالم المحسوسات وإيثاره الناحية المادية العملية في أفكاره وتصوّراته وأعماله، لم يهمل الناحية المعنوية والروحية.

* * * * *

8- حقوق العمال في مصر القديمة

وقف رمسيس الثاني في العام الثامن من حكمه، وفي أثناء زيارته التفقّدية للعمل بمحاجر الجبل الأحمر بين العمال خطب فيهم قائلًا:

"إن حبكم لي هو الذي يدفعكم إلى العمل من أجلي.. إن تحيّتكم لي تشدّ من أزري".

وبهذه الكلمات الرقيقة والتي أعرب فيها عن شكره وتكريمه للعامل المصري القديم، قدّم لنا ميثاقًا قديمًا لإيمان الدولة المتقدمة بدور هذا العامل في بناء المجتمع من قبل رمسيس الثاني وحتى عصرنا هذا.

طبيعة العمل:

إذا كان العالم المتحضّر اليوم قد ربط بين التعليم وسوق العمل، فأجدادنا كان لهم السّبق في هذا؛ إذ كانت مؤسسة الدولة المتمثلة في الملك - كسلطة دينية مطلقة - تسعى لإعداد وتدريب كوادر بشرية قادرة على القيام بما يُسند إليها من أعمال خاصة بالمجموعة الجنائزية للملك، والذي كان يحرص على الانتهاء منها في حياته.

وكان بعض العمال يوصفون بالألقاب التي تدل على مهنتهم، فنجد من بينهم قاطع الأحجار، والحفار، والنحّات، والنقّاش، والرسّام. وإلى جانب العمال الحرفيين نجد أنه كان يوجد فريق من العمالة المساعدة مثل المزارعين والسقائين والصيادين، وكانوا مسئولين عن نقل المواد الغذائية ومعدات العمل. كما تذكر النصوص أيضًا حراس المقابر

الملكية.

تنظيم العمل:

كان هناك مكتب لإدارة شئون العمال، كان يحتوي على أرشيف يقوم الكتبة بوضع التقارير فيه عن حياة العمال، وقد عُثر على أوسترا كا مؤرخة بالعام الأربعين من حكم "رمسيس الثاني" - محفوظ الآن بالمتحف البريطاني - كتب عليها رئيس العمال أسماء عماله البالغ عددهم ثلاثة وأربعين، وأمام كل اسم عدد أيام الشهر التي غابها عن العمل، كما كتب أسباب هذا الغياب بالمداد الأحمر أمام كل تأخير أو غياب، وكان من ضمن هذه الأسباب: المرض، أو الذهاب لتقديم القرابين للمعبودات.

المرأة العاملة:

تألّف مجتمع العمال في مصر القديمة أيضًا من زوجات وأطفال العمال، وكان بعض الأولاد الصغار يمارسون الأعمال المؤقتة، مثل توصيل الرسائل، ولذلك عُرفوا بـ "أطفال المقبرة"، بالرغم من أنهم لم يُدرجوا رسميًّا ضمن قوة العمل.

وقد شاركت المرأة الرجل في كافة الأعمال، وكانت أهليتها كاملة ومطلقة، ولم تعرف المرأة المصرية الوصاية - التي خضعت لها المرأة الرومانية - فمنذ الأسرة الثالثة كان للسيدة "زينب سنت" والدة "متن" أحد كبار موظفي الدولة، مطلق الحرية في ملكية واستخدام ميراثها، وكتبت وصية لصالح أبنائها، كان نصيب ابنها متن منها خمسين أرورا.

مدن العمال:

كشف الدكتور زاهي حواس عن مقابر العمال الذين بنوا الأهرامات عام 1990م، والذي ثبت من خلال دراسات مركز البحوث القومي أنهم يحملون الجنسية المصرية، وتم الكشف عن أدلة كثيرة، فهؤلاء العمال المصريين كانوا يأخذون الأحجار البازلتية والجرانيتية المتخلّفة من بناء الهرم ليستخدموها في بناء مقابرهم المتواضعة، كذا أغلب هياكلهم العظمية بها كسور في عظام الظهر نتيجة حمل الأحجار المستخدمة في بناء الهرم.

وإن كبار هؤلاء العمال حملوا ألقابًا مصرية تدل على قيامهم بالبناء والإشراف على إقامة الهرم، ومن هذه الألقاب: "كبير الحرفيين، أي كبير عمال".

شيّد سنوسرت الثاني مدينة كاملة لإسكان العمال والفنانين الذين قاموا ببناء هرمه في اللاهون بمحافظة الفيوم، وتنقسم المدينة إلى عدة أحياء يتكون كل منها من مجموعة من المساكن المتجاورة تخطيطها متناسق. وفي الدولة الحديثة أنشئ غرب مدينة الأقصر مدينة للعمال وهي دير المدينة - التي يرجع اسمها إلى الدير القبطي القديم - أما الاسم المصري القديم فكان "مكان الحق"، وتقع بالقرب من وادي الملوك والملكات، حيث تتركز أماكن العمل، ويبدو أن أقدم تجمع عمالي بدير المدينة يرجع العصر "تحتمس الأول"، الذي عُثر على اسمه مختومًا على قوالب الطوب اللبن التي استُخدمت في بناء السور

الذي أحاط بالقرية، وقد أدى حريق إلى تدمير تلك القرية الأولى، وأعيد بناؤها قُبيل عهد الملك "**تحتمس الثالث**"، وعندما جاء الملك "**أخناتون**" استعان بعمال هذه القرية ليساعدوه في تأسيس عاصمته الجديدة بتلّ العمارنة بالمنيا.

أجور العمال:

كانت الأجور تُصرف في شكل مواد غذائية، مثل القمح والشعير والجعة والخبز والزيت، وأحيانًا ما كانوا يمنحون مكافآت تشجيعية من الملك في مناسبات مختلفة، مثل اللحوم، والجعة المستوردة، وقطع من القماش أو النحاس، كما كانوا يُمنحون ثلاثة أيام كعطلة كل شهر.

كما كان لهم الحق في بناء مقابرهم الخاصة وتزيينها برسوم حائطية، كمقبرتي "خا" و"سنجم" - غرب قرية "دير المدينة" - اللتين زُينت فيهما كل من حجرة الدفن والمقصورة برسوم ومناظر حيوية زاهية اشتملت على نصوص دينية ومناظر للآلهة والعالم السفلي، ومناظر أخرى تُمّثل المتوفي مع عائلته.

كما كانت هناك أيضًا مناظر تمثل جنازة الميت نفسه، واحتوت حجرة الدفن على توابيت الملك وزوجته، وربما أفراد آخرين من العائلة، مع كل المقتنيات التي رغبوا في اصطحابها معهم إلى العالم الآخر، فنجد أن "سنجم" قد اصطحب معه أدوات القياس التي كان يستخدمها في حياته.

اضرابات العمال:

شهدت مصر القديمة أيضًا العديد من اضرابات العمال؛ دفاعًا عن حقوقهم، ففي العام التاسع والعشرين من حكم الملك "رمسيس الثالث" لم تصل المؤن في موعدها، فقام الكاتب "آمون نخت" بإعلان العمال بأنه قد مضى من الشهر عشرون يومًا ولم تصل مؤنتنا من الطعام، مما أدى إلى قيام العمال بإضراب عن العمل -وهو أول إضراب في التاريخ - وهو ما وصل إلينا مدوّنًا على بردية محفوظة بمتحف تورين؛ حيث ذكرت أن العمال اعتصموا خلف معبد الملك "تحتمس الثالث" القريب من موقع العمل، فحاول مسئولو إدارة جبانة طيبة الغربية بإقناعهم وإدخالهم إلى المعبد لمناقشة مطالبهم، إلا أنهم رفضوا ذلك، وعادوا إلى المقبرة التي يعملون بها، وتوالت الاعتصامات للمطالبة بمتأخرتهم من المأكل والمشرب والملبس، حتى اضطرت الإدارة مع توالي الإضرابات إلى صرف نصف مستحقّاتهم للتهدئة، لكن هذا لم يفِ بالغرض، فلجأ العمال إلى طريقة جديدة للتظاهر، وهي الاعتصام ليلًا وحمل المشاعل.

وفي الشهر التاسع من العام نفسه، طالب زعيم العمال بعرض مطالب العمال واتهامتهم لرؤسائهم بالفساد الاجتماعى والمالي على الملك "رمسيس الثالث" أو وزيره.. وتوالت الإضربات في أواخر العام نفسه أيضًا.

* * * * *

9- الألوان ومغزاها في الفن المصري القديم

في الأغلب الأعم كانت الألوان من أصباغ معدنية في هيئة مسحوق، وماء يُخلط بالطمي، والصمغ والشمع، والعلكة، وزلال البيض. وتضاف أنواع مختلفة من الراتنج كعوامل تماسك، وتستخدم في التلوين قلم من الحطب أو فرشاة ذات شعر ناعم، تُصنع من عصا خشبية، في طرفها ألياف نباتية منسلة. ويغطي بعض الفنانين أعمالهم بعد الانتهاء من تلوينها بطلاء شفاف مصنوع من شمع النحل أو صمغ شجرة السنط المخفف، بهدف الحفاظ على الألوان، وربما أضفى ذلك لمعانًا على اللوحة في المدى القصير، ولكن تأثيره صار عكسيًّا (باهتًا) بحلول عصرنا.

فمن المغرة، مادة تراب الأرض، الصحراء أو الجبل، كان اللونان الأصفر "كيتدج" والأحمر "دشر"، ومن أحجار الطباشير أو الجص كان اللون الأبيض "هدج"، ومن أكاسيد النحاس الطبيعية كان اللونان الأزرق "إريتو" والأخضر "المالاكيت"، ومن السناج (الهباب) الناتج عن احتراق المواد المختلفة مثل كبريتد الرصاص، والفحم النباتي، والكربون، وعظام حيوانات محترقة، أو أخشاب محترقة، كان اللون الأسود "خم".

هذه المجموعة من الألوان ذات الدرجات اللونية الصريحة، كان يمكن الحصول منها على ظلالها المختلفة

عن طريق مزج مساحيقها بدقة، فيُخفّف اللون الأسود باستخدام

الحجر الجيري لإنتاج اللون الرمادي على سبيل المثال.

وهكذا كان الفنان المصري قادرًا على اللعب بالألوان، وكذلك على اللعب على تناقضات الألوان، إذ تفوّق في عملية إظهار أحد الألوان بتقريبه من الأسود أو الأبيض أو الرمادي.

وليس أدل على ذلك من الأميرات ذوات زهرات اللوتس، اللائي نُحتت صورهن في مقبرة "جحوتي حوتب" تذكرنا رشاقتهن وأوجههن الجافة، بالمناظر المنحوتة على توابيت ملكات الأسرة الحادية عشرة. إن جفاف الشخصيات هنا كان قد تم تعويضه باستعمال التعددية اللونية، باللعب في مجموعة الألوان الترابية البنّية والطوبية، وكذلك الألوان اللازوردية.

استعمل الفنان الألوان التقليدية في تلوين تماثيل الرجال والنساء، وعلى مدار كل العصور التاريخية المصرية جعل لون التراب الصلصالي الأحمر للرجل، واللون الأصفر الباهت للمرأة، ويشير هذا إلى أن الرجال يعملون أساسًا خارج البيت، بينما عمل النساء يبقيهن داخل البيت، وهما اللونان اللذان يتعارضان لحسن الحظ مع أبيض الملابس، ومع ألوان المجوهرات المضيئة.

باستثناء تصاوير الملكة "نفرتاري" زوجة الملك رمسيس الثاني في مقبرتها، حيث تشاهد هنا وهي "حمراء" البشرة أو وردية بالأحرى، ولم تمر هذه الحقيقة دون أن تشدّ انتباه بعض العلماء المصريين الذين ظنّوا أنهم كشفوا هنا عن برهان يقيمون به الدليل على الأصول

الأجنبية للملكة، وذهب آخرون، وقد أبرزوا الدور المرموق الذي اضطلعت به نفرتاري في البلاط الملكي، وهي على قيد الحياة، ففسّروا هذه الخاصية الفنية باعتبارها دليلًا ملموسًا على السلطة المطلقة التي وضعتها على قدم المساواة مع الفرعون. يشاركها في هذه الخاصية جميع الملكات المتوفيات المدفونات في وادي الملكات، مثل تانجمي، ونبت تاوي، ومريت آمون، وحنوت تاوي، وإيزيس؛ كما نجد الملكة "أحمس نفرتاري" والدة "أمنحوت الأول" وقد ظهرت على العديد من الآثار بملامح بشرتها "سوداء"، وهو امتياز محدود الانتشار، طالما لم يتمتع به حتى الآن سوى المعبودات أو الملوك المؤلهين ومنهم "منتوحتب الكبير"؛ فاللون الأسود الذي يميزها إذًا عن غيرها من الأشخاص الذين من نفس مكانتها ومنزلتها يبدو أنه يُعبّر أفضل تعبير في هذه الحالة عن تقديس يوضح بشكل ملموس ارتقاءها إلى العالم الإلهي.

والشعر كان باللون الأسود، والثياب باللون الأبيض، والحُليّ في الأكثر بالأخضر، والعين ذات ألوان مختلفة فبياضها من الكوارتز الأبيض شبه الشفاف، والقرنية من البلّور الصخري، وأما الحدقة أو "إنسان العين" فكان تجويفًا في الوجه الخلفي من القرنية يُملأ بمادة قاتمة اللون جدًّا، مع إحاطة هذا كله بإطار من النحاس.

وقد هيأ هذا إلى صنع تماثيل يكاد الرائي يظنها لأشخاص بعينهم، وحسبنا أن أول عامل مصري دخل الحجرة الجنائزية لإحدى المصاطب بهرم ميدوم ولَّى هاربًا حين رأى تمثالي رع حوتب

وزوجته نفرت، فقد وجدهما ينبضان حياة بألوانهما الحقيقية وعيونهما ببياضها البلوري وحدقاتها بسوادها الأبنوسي.

ولقد وُصف جسد المعبودات عادة باعتباره قد خُلق من المعادن الثمينة؛ فاللحم من ذهب، والعظام من فضة، والشعيرات من اللازورد. ووفقًا للمفهوم المصري، فإن الأحجار لا تشيخ وتعيش إلى ما لا نهاية. ومن هذا المنطلق، تصبح الأجساد الإلهية غير قابلة للفساد، وهذا هو السبب في أن جسد المعبود "أوزيريس" لا يمكن أن يعفن أو يتحلل. وبواسطة طبيعتها ولونها، تُمثّل المعادن مجموعة سمات تسمح لنا بتبين نوعية بنية الآلهة. وبما أن لحمها من ذهب، فربما أن لونها نحاسي؛ لأن الذهب المصري لم يكن أصفر اللون، ولكنه أصفر مائل للاحمرار.

ومن المؤكد أن شعورها اللازوردية اللون كانت سوداء ذات انعكاسات مائلة للزرقة، والمعروف في وقتنا الحالي بلون "جناح الغراب".

وتعتبر المعبودة "إيزيس" عن جدارة ذات الشعر الأسود والبشرة النحاسية، وإذا كانت المعبودات جميعًا لا تتطابق مع هذا النموذج، فلكي تبدو على كفاءة؛ فالتي تتمتع ببشرة لونها أسود أو أزرق، على سبيل المثال، فإنها تُعبّر بواسطة هذا اللون عن كفاءة في التجدد.

ومع ذلك فإن لون العيون، سواء أكان يتشابه أم لا مع لون المعادن، فهو الذي يُعبّر أوضح تعبير عن بعض السمات الخلقية أو بعض

المميزات الخاصة بالإله. وكانت عينا حورس تبدوان بلون اللازورد، أي الأزرق الغامق جدًا، وبقيت على لونها نفسه، ولكن بشكل غير مباشر، بعد أن قام ست باقتلاعها ودفنها، وفقًا لأسطورة الصراع بينهما، ووفقًا لإحدى روايات هذه الأسطورة فقد أخذت تنبت وانبثقت منها بعض نباتات اللوتس ذات اللون الأزرق الفاتح، ووفقًا لرواية أخرى فقد ابثقت منها بعض عناقيد العنب ذو اللون الأزرق الداكن. وصورت المياة والسماء باللون الأزوق، ورسم الكهنة أيضًا باللون الأزرق، وهو لون اعتبر روحيًا مقدسًا، بينما صور "النوبيون" باللون البني القاتم. ويرجع كل هذا التنوع اللوني إلى ما تبدو عليه السماء من ألوان.

أما عين الشمس، عندما تسطع فهي من الإلكتروم "الفضة". وتكشف عيون المعبود "ست" السوداء عن ارتباطه بالظلام، في حين أن عيون المعبود "آتوم" الخضراء تُذكّرنا بأنه كان ثعبانًا في الأصل، والعيون الحمراء، أو العيون المتّقدة التي تلمع في الظلمات، تميز بها الربات اللبؤات أو الكواسر.

وفي عصر الدولة الوسطى نجد أن بعض تماثيل الأسرة الحادية عشرة تحمل بصمات القسوة والخشونة التي تميز بداية عصر الدولة الوسطى، أكثر مما تفعل نقوش النحت البارز والغائر، إن تماثيل "مونتو حوتب" من الحجر الرملي الملون القادمة من مجمع الدير البحري الجنائزي، تفتقد السكينة والسلام النفسي اللذين ميّزا تماثيل الدولة القديمة. وأفضل هذه التماثيل من حيث حالة الحفظ كان قد تم العثور عليه في كهف

سرداب فارغ، وكان التمثال مُغلّفًا بأشرطة، كما لو كان مومياء، وفيه نرى الملك جالسًا على كرسي عرش مكعب، واضعًا فوق رأسه تاج مصر السفلي الأحمر، مُتدثّرًا بالرداء الأبيض المخصص لاحتفالات اليوبيل، والتمثال يلفت انتباهنا إلى نسب جسم الملك الضخمة، هذه النسب التي تتضح أكثر ما تتضح في حالة ساقيه السميكتين اللتين لا تتناسبان مع مقاييس بقية الجسم، ويلفت انتباهنا كذلك ثبات نظرة عينيه الملونتين، والتناقض القائم بين ألوان ملابسه المبرقشة الفاقعة وبين لون بشرته القاتم، مما يعطيه ملمحًا همجيًّا يكاد يكون مخيفًا.

وفي26 ديسمبر 1912 اكتشف عامل بسيط في تلال أطلال تلّ العمارنة ما بين ملوى وأسيوط، تمثال الملكة المصرية الجميلة "نفرتيتي"، وراح يصيح لأحد رجال البعثة الألمانية للتنقيب: "والله ملوّن.. تمثال حلو جوي يا ولاد! حلو يا خوي".

ولم يكن العامل البسيط مبالغًا عندما تطلع إلى ملامح التمثال النصفي الذي يرتفع 48 سم وعرضه عند أعلى الصدر 19.5سم؛ إذ كان أيضًا ملوّنًا تلوينًا بديعًا بسبعة ألوان: الأسود للحواجب و"بروزة" تكحيل العينين، والأزرق لتاجها، والأحمر لشفتيها، واللون الوردي البمبي لجلد وجهها وعنقها، ثم الذهبي والأخضر لزخرفة شرائط كانت من حول وخلف تاجها وتحته، والبياض داخل عينيها من حول "النيني" والذي ظهر جليًّا في العين اليمنى، بينما اختفت قرنية العين اليسرى.

ومنذ عهد "متون الأهرام" بدا ذكر حطام الأواني الحمراء واضحًا تمامًا؛

فالآنية الفخارية ببرلين تبدو وقد طُليت باللون الأحمر، وهذا اللون الأحمر كان يعتبر لون شؤم في نطاق السحر المصري؛ حيث كان يميز جيدًا وبكل عناية استعمال الحبر الأسود عن الحبر الأحمر.

فهناك كم من التماثيل الصغيرة الممثلة لبعض الأسرى التي عُثر عليها في منطقة سقارة دُوّنت عليها كتابات بالحبر الأحمر عبارة عن تعداد لأشخاص خطرين، تطابقوا بالمعبود "**أنوفيس**" - الثعبان الذي أعاق مسيرة الشمس - وأمكن التغلب عليهم بفضل السحر، ويُلاحظ في النصوص الدينية والسحرية خلال عهد الدولة الحديثة أن كلمة اسم المعبود "**أنوفيس**" كانت تُكتب عادة باللون الأحمر.

وفي الأسرة الثلاثين وإبان العصر البطلمي، استعمل الحبر الأحمر بشكل دائم من أجل أسماء **أنوفيس** وألقابه، وكذلك الأمر أيضًا بالنسبة للمعبود "ست" وبالنسبة لكافة أتباعهما. وبذا نجد أن كتب الطقوس المتأخرة قد أعطت وصفًا لصناعة أشكال **أنوفيس** من الشمع الأحمر، والتي توطأ بالأقدام ويُساء استعمالها بعد ذلك، وخلاف ذلك فهناك الكتابة التي تُمّثل الثعبان والحيوان الخاص بست (الحمار)، وقد غُرست بهما السكاكين، ومثل هذا التوضيح يبين أن اللون الأحمر قد يُستعان به لأنه شؤم لمن تُكتب به أسماؤهم. وفي نطاق الكتابة أو الطقس العملي، كانت هاتان الوسيلتان، وهما التلوين والتدمير، تُكملان بعضهما بعضًا.

فباستعمال اللون الأحمر للأواني كان من الممكن الحصول على ما

يُعرف بالتمهيد السحري، أو بالأحرى تدعيم وتقوية السحر المستقبلي.

* * * * *

10- كيف تُخلق الأساطير؟

تمثالا "ممنون" نموذجًا

في كتابه الشهير الكون والآلهة والبشر L'Univers,les dieux,les homes;Recits grecs des origins ينطلق **"بيار فيرنان"** من تعريفه للأسطورة على أنها تبدو على صورة قصة آتية من سحيق الأزمان -خارج الحيز الزمني الذي نعيشه - حيث إنها قد تكون وُجدت حتى قبل أن يعمد راويها إلى حكايتها. بهذا المعنى يصل إلى أنها لا تصدر عن اختلاق فردي ولا عن خيال خلّاق، وإنما عن التناقل والذاكرة.

هذه العلاقة الوثيقة الصلة بالتذكر تُقرّب الأسطورة من الشعر الذي يندمج - في مظاهره القديمة والبدئية -

مع مسيرة تكوين الأسطورة، واليوم أيضًا لا وجود للقصيدة إلا عندما تتداولها الألسن؛ إذ يتوجب حفظها غيبًا عبر كلمات صامتة تنتمي إلى كلام داخلي. وهذا ما يفسر لنا أن الأساطير الإغريقية الكبرى جاءت على لسان شعراء عظام، أمثال: **هوميروس، وهزيودوس، وبنداروس وأوفيديوس.**

إذًا لا يمكن للأسطورة أن تعيش إلا إن رويت من جيل لآخر في خضم الحياة اليومية. إن شروط وجود واستمرارية الأسطورة تتلخص إذًا في كلمات ثلاث: الذاكرة، والشفاهة، والتراث.

تأتي هنا فرضية اختلاق الأسطورة التي أدخلها كلود ليفي ستروس، لنسلم بأن كل قصة محكية هي إنتاج شخص، وما إن تغادر شفتي الراوي الأول حتى تتدرج ضمن التراث الشفوي، أو على الأقل حتى تتلقى اختبار أفواه وآذان الآخرين، وخلال مسيرة التنقل الشفهي؛ أي عبر سلسلة الرواة التي لا تتوقف، تكتسب القصة التراثية بنية أشد انتظامًا، وهو ما يسبغ على الحكاية (الأسطورة) بُعدًا رمزيًّا أكبر - الواقع أن الإغريقي كان يدعو الأسطورة: كلامًا مقدسًا - يُلخّص ليفي ستروس ذلك بقوله:

"إن الأعمال الشخصية هي كلها أساطير بالقوة، ولكن تبنيها على الصعيد الجماعي هو الذي يُحدّد بُعدها الأسطوري عند الضرورة".

إذًا كيف يمكن الوثوق بالرواية المسموعة؟ من المستحيل منحها الثقة، خصوصًا عندما يتعلق الأمر بالعصور السحيقة القِدَم، عندها يجب التزام الصمت؛ فهذه الروايات سند للمؤرخ في دراسته للأحوال الاجتماعية والنفسية والخلقية لأمة ما، وهي تعبير عن النفسية العميقة الكامنة التي لا تشبه الملبس ولا المأكل، وإنما تمثل خصائص روحية لا تُرى بالعين المجردة؛ فهي إذن من الدراسات الأساسية في الوثائق التاريخية، والتي يجب أن يلجأ إليها المؤرخ في تدوين التاريخ.

شيّد أمنحتب الثالث (1367 -1405ق.م) معبده الجنائزي الهائل، والذي كان يحمل اسم "شسبت آمون" شمالي ملقاطة جنوب مدينة طيبة، وقام مرنبتاح بهدمه عند تشييد معبده الخاص، فلم يترك من

المعبد الأول سوى التمثالين الشامخين اللذين أقيما على جانبي الصرح وهما يمثلان الملك أمنحتب الثالث جالسًا، يبلغ ارتفاع كل منهما تسعة عشر مترًا، وقد نحتا من كتلة واحدة من الحجر الرملي.

وقد حبك الخيال الإغريقي الخصب الخرافات حول الأصوات الموسيقية العذبة التي كانت تُسمع كل صباح من التمثالين القابعين على حافة الصحراء بريان مدينة طيبة وأطلقوا على التمثالين اسم تمثالي ممنون.. أما لماذا هذا الاسم خاصة؟ وما سر ما يصدر من التمثالين من موسيقى عذبة كل صباح؟ فهذا ما سنبحث عنه معًا في هذا المقال.

تقول الأسطورة إن "ممنون" كان يُهاجم أهالي مدينة "طروادة" هو وجيش من الأثيوبين ضد الإغريين، وقد قتله "أخيل" البطل الإغريقي، غير أن أمه "إيوس" - الإلهة الإغريقية إلهة شفق الفجر - التقطت جثته من ساحة القتال، ودعت الإله "زيوس" أن يمنحه الأبدية. وقد صارت الدموع التي انهمرت من عينيها عليه تُمثّل نقطة الندى التي تظهر كل صباح عند مطلع الشمس، وهي فكرة دينية مصرية خالصة بأن البشر قد انبثقوا من دموع الخالق، ولا أدلّ على ذلك من أن كلمتي "دموع" و"بشري" متماثلتان في اللغة المصرية القديمة.

ونعود إلى رواية أخرى من الأسطورة بأن "ممنون" كان رجلًا أثيوبي الأصل وأنه قبل ذهابه إلى طروادة أتى إلى مصر، وحسب الخرافة الجديدة التي نشأت حول التمثالين نعرف أن الأصوات الموسيقية

العذبة التي كانت تُسمع كل صباح عند مطلع الشمس هي نبرات صوت هذا البطل يرحب بوالدته عندما تشرق الشمس في السماء الوردية اللون.

وحقيقة الأمر أنه في عام 27 ق.م حدث زلزال قضى على بعض ما كان ماثلًا من خرائب مدينة طيبة وهشّم التمثال الشمالي من تمثالي ممنون، فكسر نصفين، وسقط نصفه الأعلى، وكان هذا الزلزال الذي أعقبه الكسر فاتحة عهد جديد في شهرة هذا الأثر، إذ بعد حدوث هذا التصدع كان المارة يسمعون في الصباح الباكر صوتًا موسيقيًّا ينبعث من التمثال المكسور، كأنه صوت ناي أو عود (صوتًا شجيًّا)، وهذه الظاهرة التي لم يعرف المصريون أسبابها قد جذبت انتباه محبّي الاستطلاع من اليونانيين، فالمؤرخ اليوناني استرابون مثلًا ذهب إلى مكان التمثالين لكس يستمع إلى هذا الصوت الغريب، ولم يستطع أن يقنع نفسه بسبب هذه الظاهرة وقال:

إنه يمكن الاقتناع بأي شيء أكثر من الاعتقاد بأن مثل هذه الأحجار يمكن أن تصدر صوتًا، ولكن شيئًا فشيئًا اقترنت هذه الظاهرة بالأساطير اليونانية، وخلال السنوات الأولى من القرن الأول الميلادي كان البر الغربي من طيبة يحمل اسم ممنويًّا في الوثائق اليونانية، وأطلقت هذه التسمية المحلية الجديدة على تمثالي أمنحتب الثالث وعدًا من الآن مثالًا لصورة البطل ممنون.

وفى القرن الثانى بعد الميلاد قام الإمبراطورالرومانى "هادريان

"بسياحة إلى طيبة ليستمع إلى هذا الصوت،وبعد مرور سنين على زيارته هذه جاء الإمبراطورالرومانى "سبتموس سفيروس" لزيارة هذا التمثال وسر به كثيرا لدرجة أخذته فأمر بإصلاح ما تهدم منه ،فركب الجزء العلوى فى مكانه وبذلك ظهر بصورته الحقيقية ،غير أنه مما يؤسف له أن هذا الإصلاح كان إيذانا باختفاء هذا الصوت ،ومن ثم بقى صامتا إلى الأبد ،ومنذ ذلك العهد فقد التمثال سر شهرته،فأنفض الزوار الكثيرون من حوله،وأمسى التمثالين فى عالم النسيان .

ويبقى السؤال بعد هذ العرض آنفا طارحا نفسه لماذا ممنون لا هيراقليس أو حتى الأسكندر الأكبر؟

وما سر تلك الأصوات؟

والحقيقة أنه عند قيام المرشدين بشرح الآثار للرحالة الإغريق الأوائل اختلط عليهم الأمر وهم يتحدثون عن "نب ماعت رع"، وهو لقب أمنحتب الثالث فنطقوه بعد تصحيفه "ميموريا" Memnonia على وجه التقريب، فساد الاعتقاد أن التمثال الضخم الواقع إلى الشمال هو للبطل "ممنون"، قائد الفرق الإثيوبية الذي قتله أخيل خلال حرب طرواده، وأن مقبرته على ما يقال موجوده أسفل التمثال.

أما عن سرّ تلك الأصوات، فالعلم - الذي دحض تلك الأسطورة - وطبقًا لظاهرة طبيعية ثبتت حديثًا في معابد إدفو والكرنك أن الأحجار تهتز أثناء تغيرات الرطوبة أو الحرارة والتي تصحب شروق الشمس،

ويظن أن الصوت الذي كان يخرج منه إنما كان من أثر الندى وأشعة الشمس الأولى على الحجر الرملي للتمثال.

وجوهر فلسفة الأساطير لـ"شلنج" تتلخص في وجوب التوقف عن رؤية الأسطورة كقشرة خارجية تخفي نوعًا آخر من الحقيقة، سواء نظر إليها كتفسير لظاهرة طبيعية محدودة أو كحقيقة أخلاقية. كما ينبغي كذلك ألا تتحول الأسطورة إلى فن، وأن يحاول فهمها كوهم استاتيكي؛ فالأسطورة ليست قصة؛ لأن الذين يؤلفون القصص أفراد يتركون العنان لأوهام الخيال الحر، أما الأسطورة فليس لديها هذه الحرية، أو بمعنى أصح أنه ليس مباحًا لها ذلك. فإن كل شيء تحتويه عبارة عن ضرورة فُرضت علينا، ليس من الخارج أي من وجود الأشياء، بل من الباطن أي من طبيعة الوعي؛ هذا الوعي هو الذات الفاعلة الحقيقية في الأسطورة.

* * * * *

11- طعام الآلهة

إن أي زائر للآثار المصرية خاصة لمعابدها أو مقابرها القديمة أول ما يلفت نظره كثرة عدد المشاهد الخاصة بقرابين الأطعمة، فإننا نحصي حوالي مائة وثلاثين مشهدًا في معبد حورس وحده في إدفو.

وعندما نطالع القوائم والبيانات الخاصة بأكثر الغلات تنوعًا التي تخصص لها، نعتقد أن الآلهة كانت تقيم المآدب في إطار من الرخاء والرفاهية.

ولكن الأمر ليس كذلك؛ فهناك فرق كبير بين الولائم الفخمة التي يُقدّمها البشر، والتي يلتهما رجال الدين في نهاية الأمر، وبين العادات الغذائية الدارجة في نطاق عالم الآلهة وهذا ما سنطرحه من خلال السطور القادمة لإسقاط تهمة الشراهة عن تلك الآلهة، والتي لا تتناسب مع قدسيتها بالطبع.

فعادة يتسم غذاء الآلهة بالبساطة وينأى عن المغالاة، وليس أدل على ذلك من اكتفاء غذاء الآلهة بالخبز خلال المحاكمة الطويلة الأمد التي تنازع خلالها حورس وست، والتي استمرت ثمانين عامًا.

كما يتبين لنا أن الشراب والغذاء يعتبران من الأشياء المفضلة لدى الآلهة عندما تكون في حالة من الطمأنينة التامة، ويتكون الغذاء عادة من الخبز والمياه العذبة.

كان للخبز أهمية كبيرة عند الآلهة العظمى. ويتولى الإله "نيبي"

مسئولية الحبوب - إحدى المشتقات الرئيسة لصناعة الخبز - فالإله "نبي" هو من يصنع الخبز، ويخلق المحاصيل، ويملأ الأراضي بالبذور ويحوّل الطمي لمزروعات مما يضمن الحياة للآلهة والبشر. والملك حين يقدم الخبز يقدمه بصفته ابنًا لهذا الإله.

تصوّر لنا النقوش الأولى بمقابر سقارة (حوالي عام 2600 ق.م) مناظر طحن الحبوب، ونخل الدقيق ثم تسخين القوالب وإعداد العجين من الدقيق واللبن. وتشير الكتابات الموجودة على جدران المعابد إلى أن إنضاج الخبز والحلوى يتم في المخبز على يد الإلهتين "أكبت" و"خنمت"، ويتم حفظه في المخازن.

أنواع الخبز:

الخبز الكبير؛ هذا الخبز الكبير المحشوّ بالزبيب والعسل يتم تقديمه ساخنًا، وله رائحة وطعم لذيذ.

وإليكم هذا النص: "الخبز الكبير، فلتأكل منه. أنت قوي بفضل هذا الخبز".

الخبز شنس؛ هذا الخبز بشكله الطولي يتم تقديمه لأرباب المعابد، وتتوافر العشرات من المشاهد لهذا الخبز في معبد دندرة.

وإليكم هذا النص: "أحمل لك الخبز شنس. هو عيناك. فلتأكل جلالتك منه. أضعه أمامك، فلتأكل منه، فهو طاهر".

الخبز الأبيض؛ يقدم هذا الخبز، بشكله المدبب، لأرباب المعبد.

وإليكم هذا النص: "الخبز الأبيض شهي، رائحته تملأ أنفك. فلتأكلي يا مليكتي كما يشتهي قلبك. قدّمي هذا الخبز الأبيض للأسلاف في قدس أقداس جلالتك، وقسّمي هذه القرابين بين تاسوع الآلهة".

حلوى ما بعد الولادة:

وهي عبارة عن كعكة مستديرة للنساء بعد الولادة. ففي إطار الآلهة، تلقت "نوت" هذه الكعكة بعد وضعها "إيزيس"، ويقدم معها وعاء يحتوي على العسل حيث تُغطّى الكعكة بطبقة من العسل رغم حشوها به.

ولهذه الكعكة فوائد كثيرة في التئام الجرح بعد الولادة وإعادة الحيوية والنشاط، وكان الأطباء المصريون على علم بهذه الفوائد.

وإليكم هذا النص: "هذا الخبز المحشوّ بالعسل هو خبز الميلاد الذي يعيد النشاط، هذا الخبز يقوي البطن بعد عملية الولادة، وهو خفيف على الأمعاء".

وكإجابة عن سؤال وجهة رع، كبير الآلهة، عبّرت إحدى المجموعات، وهي إلهية على ما يعتقد، عن تفضيلها للحوم المطهية - اللحم النيئ لا يعتبر ضمن النظام الغذائي المعتاد للآلهة - المجزأة تجزيئًا جيدًا، ومعها بعض البقول، ويؤكل كل ذلك بدون إضافة ملح. وتناول اللحوم بكثرة غير محبّذ ويثير عدم الرضا.

وتؤخذ اللحوم في الأغلب من الحيوانات التي تجسد إله الشر "ست"،

واستهلاك هذه اللحوم هو نوع من تقويض الأثر السيء لهذا الإله، بل والقضاء عليه.

وتخضع قرابين اللحم للطقوس نفسها المتبعة في الطقوس الدفاعية من ذبح الحيوانات، ويُقدم اللحم لأرباب المعابد، مثل "**حورس**" في إدفو و"**حتحور**" في دندرة، وكذلك يُقدّم اللحم للإلهات الشرسة، مثل "**محيت**"، و"**تفنوت**" و"**نخبت**".

أنواع اللحوم:

إن الغرض من تقديم اللحم هو في الحقيقة إقامة الأعياد في المذابح المقدسة، فالآلهة تأكل قطع اللحم وتشرب الدماء، والبقايا تُقدَّم للنار، والعظام تُستخدم في إشعال المشاعل.

ويقوم الإله بتوزيع اللحم على حاشيته، وبالنسبة للآلهة فبإطعامها من اللحم تتحول إلى لبؤة شرسة، مثل "**سخمت**".

وإليكم هذا النص: "**سخمت** تسيطر على الأعداء، وتشعل النار في جسد الثوّار، هي الوحش الذي يشرب من دماء الأعداء وتأكل أجسادهم".

القطع المتميزة:

كلمة "ست بو" تعني اختيار، وهي تحدد نوع اللحم. وفي جميع اللوحات يظهر الملك ممسكًا الصولجان في يده اليمنى بينما يمسك في يده اليسرى بعصا تصل إلى الأرض وهراوة، وهو الوضع نفسه الذي نراه

خلال تقديم القربان الكبير. ويوضع اللحم بشكل متناسق خاصة في معبد القصر.

وإليكم هذا النص: "خذ هذه القطع من لحم البقر والماشية والغزلان وحيوان الأرخ، فليهنأ قلبك بقطع الأعداء غير المخلصين لجلالتك".

اللحوم المشوية:

يشير اللفظ "أشر" إلى أكثر من جزء من اللحم (نخذ الضأن، الضلوع، الكبد، الطحال)، وتوضع هذه القطع في إناءين بفوّهات متسعة في الأعلى، تشبه تلك المستخدمة في تقديم الفاكهة.

وإليكم هذا النص: "أقدم لك هذا الوعاء المملوء باللحم. أحضرت لك هذه القطع من جسد من يمشون في موكب "ست". هذه القطع ستحترق في النار. والكا (قرينك) سيراها وستسعد جلالتك. ستتذوق هذا اللحم وستتضاعف قوّتك".

الإوز والإوز المشوي:

غالبًا ما تظهر الطيور في مجموعة ثلاثية، وهو الرقم المستخدم للدلالة على الجمع عند القدماء المصريين. وتُمسك الطيور من أرجلها أو من جناحيها، أو توضع فوق صينية.

ويأتي الإوز من مياه المستنقعات، فهو يمثل بذلك أرواح الأعداء وممثلو الشر.

وذبح طيور المستنقع هو تمثيل رمزي لمشاركة الملك في القضاء على

القوة الكامنة لـ"ست".

وإليكم هذا النص: "هو الصياد (الملك) الذي يخرج في الليل ويُحضر الطيور لـ حورس ويقيم الأعياد في المذابح، حتى إن رائحة الدهن ترتفع إلى عنان السماء".

ومما سبق فإن نقص الطعام لا يعدّ أمرًا دارجًا على ما يبدو لدى الآلهة، ومع ذلك فقد تعاني هذه الآلهة أحيانًا من الجوع والعطش ويكون السبب في ذلك أحيانًا هو المرض والألم الذي يُفقد الشهية، بل وأيضًا الابتعاد إلى أماكن معزولة، مثل حال حورس عندما كان مسافرًا في الصحراء فكان يلوك لبّ القرع من أجل أن يخفف من حدّة عطشه.

وأخيرًا فهناك فرق بين الآلهة الحية والآلهة المقيمة في العالم الآخر. وبموجب نمط من أنماط عكس القيم فيما بين العالمين، فإن ما يعد جيدًا أو لطيفًا بالنسبة للآلهة الحية يبدو منفّرًا ومقزّزًا لآلهة العالم الآخر،

فبالنسبة للأوائل يعد العسل نوعًا من السعادة وبالنسبة للآخرين فهو ليس سوى مرارة!

* * * * *

12- الخرافة والآثار

عاشت البشرية أمدًا طويلًا وهي حائرة بين الخرافة والعلم؛ لأن الخط الفاصل بينهما لم يكن في البداية واضحًا، وخلال هذه الفترة كانت الأمور مختلطة ومتداخلة، وكان كثير من العلماء يجمعون بين عناصر الخرافة وعناصر من البحث العلمي في مركب واحد لا يشعرون بأنه ينطوي على أي تنافر.

ولنضرب لهذا مثلًا يتسق مع موضوع المقال، ألا وهو نظرة العلم الأولى إلى ظاهرة "السحر" بوصفه ممهّدًا للعلم التجريبي، ولعلوم الكيمياء والأحياء بوجه خاص.

أما اليوم، فعلى الرغم مما وصلت إليه البشرية من علم استطاعت به السيطرة على قوانين الطبيعة وظواهرها، إلا أننا نلاحظ وعن كثب أن الفكر الخرافي يظل منتشرًا بين الناس حتى في أكثر المجتمعات تمسّكًا بالتنظيمات العلمية.

وخلال عملي مفتّشًا للآثار في العديد من المواقع الأثرية بمحافظات الدلتا، نما إلى علمي انتشار ظاهرة زيارة بعض النسوة العقيمات (العواقر) لهذه المواقع طلبًا للخصوبة والقدرة على الإنجاب.

ففي تلّ بسطة (محافظة الشرقية) تمثال يُزار وطقوس تؤدى، وفي صا الحجر (محافظة الغربية) تابوت يُزار وطقوس تؤدى، وفي تل الربع (محافظة الدقهلية) ناووس يزار وطقوس تؤدى، كذا في معبد إيزيس

بقرية بهبيت الحجارة بمحافظة الغربية.

وإذا كان المزار مختلفًا، وكذلك الطقوس - كما ستقرأ - فإن التوقيت، يوم الجمعة قبل الصلاة والهدف في تلك الحالات واحدًا.

ويخبرنا الكاتب والروائي الكبير سليمان فياض في مذكراته المعنونة بـ"أيام مجاور" عن رؤيته رؤى العين لنسوة من كفر "أبو حسين" (تل بسطة، محافظة الشرقية)، في أربعينيات القرن المنصرم، يتقدمن نحو تمثال إله الخصب، ويقصدن معبود الخصب والنماء عند المصريين القدماء، وهو يمثل واقفًا وقضيبه منتصبًا، تتوسطهن شابة، كنّ جميعًا ملثّمات بطرح سوداء كثيابهن عدا تلك الشابة، فقد كانت تبدو كعروس تُساق إلى عريسها، وبدأت الكلام على لسان سليمان: أرى وأرقب طقوس الزفاف والعناق أو الدخلة.. شبّت الشابة على حجر، والتفت الملاءات والأيدي بها تُخفيها عن عيون الأرض والسماء، وبدا لي أنها تعتنق سيّدها الفرعون ومضت برهة، تضاحكت بعدها النسوة، ورأيتُ إحداهن تتقدم نحو عروس الفرعون وتعطيها ما تدسّه في جسدها، والأخرى تلفّها من الرأس إلى القدم بملاءة سوداء، والثالثة تُقدّم لها إبريقًا فخاريًّا أسود من الفخار، أخذته الشابة وقذفت به أعضاء الفرعون الحجري، كأنما لتغسلها مما أصابها منها، وانصرفت بها النسوة مبتعدات عن التمثال السحري (يقصد تمثال المعبود سابق الذكر). وتستمر هذه الخرافة في المكان نفسه حتى الآن.

غير أن التمثال، الذي أرتأى المجلس الأعلى للآثار حفظة بالمخزن

المتحفي لإبعاده عن عبث النسوة، تبدل بتمثال أخرمزدوج يجمع بين رمسيس الثاني والمعبود بتاح.

وفي "صا الحجر" مركز بسيون محافظة الغربية، تأتي النسوة من كل القرى المجاورة صبيحة كل يوم جمعة؛ لزيارة تابوت حجري، انتزع عنه غطاؤه، ويرقدن بالتناوب فيه، بحيث يلامس قاع التابوت موضع العفة فيهن.

وتشعر كل واحدة بشيء يسيل منها، كقوة سحرية تمنحهن القدرة على الإنجاب وكأنهن قد حملن منه هو.

وفي "تل الربع" بمحافظة الدقهلية يختلف الأمر كثيرًا، ففي ناووس تل الربع، وهو عبارة عن مقصورة من الجرانيت معدّة لوضع تمثال الإله بمعبد المدينة، يصل ارتفاعها إلى حوالي 7 م وعرضه حوالي 1.7 م.

يذهب الرجل بصحبة زوجته ويجامعها داخل الناووس في الهواء الطلق.

وهي مصلوبة داخل هذا الدولاب الحجري؛ لذا يُفضّل الأزواج التبكير في الذهاب إلى التل، مع ضياء أول خيوط الفجر.

وقد جاء بمذكرات الفنان والمستشرق الفرنسي بريس دافين في مصر (1807-1879) أنه أثناء زيارته لمعبد إيزيس بقرية بهبيت الحجارة بمحافظة الغربية، شاهد أحد العمال تتبعه امرأتان، وقد أقبل ليريهما الحجر الشهير بحجر "العرايس"، والذي يعتقد أهل القرى المجاورة أن له

القدرة على إزالة عقم النساء.

وكانت العروسة الشابة التي لم تُرزق منذ سنين ولدًا تخشى العار الذي يلتصق بها بالعقم، فقبّلت في ورع كل تمثال على ثدييه وعلى بطنه، لعل تقبيل هذه المواضع أشد أثرًا، وقفزت سبع مرات فوق الكتلة ثم مضت راضية. إن عبادة الصور لم تندثر تمامًا بين أهل مصر، رغم احترامهم للقرآن واتباعهم ما نص عليه من الفروض اليومية.

فما أطول عمر الأساطير؟

ويبقى السؤال مطروحًا: ما علاقة هذه الخرافة بالآثار؟ وفي الحقيقة لا أجد إجابة شافية.

كان السحر وسيظل عند بعض الفئات الاجتماعية وسيلة مسببة لأحداث قد تظهر بعد القيام بإجراءات وطقوس معينة؛ لذلك التجأ الناس إليه تقريبًا عندما كانت الوسائل الطبيعية عديمة التأثير. وهل هذا مرتبط بالجينات؟

وأن ما تقوم به نسوة اليوم - سواء في المواقع الأثرية أو التمسُّح والتبرُّك بالأضرحة - موروث ثقافي، هذا الأقرب إلى الموضوعية. ويؤكد على ذلك ما جاء على لسان **الدكتور محمد حسنين هيكل**: "إن الإنسانية نهر متصل، ينبع من حيث بدأت الإنسانية ويتسلل من خلال العصور والأجيال، يسقي أبناء اليوم من رحيق ما خلف آباؤهم".

* * * * *

13- الخطايا الأخلاقية الكبرى للمعبودات المصرية

يُعرّف علم الاجتماع الأسطورة بأنها طفولة التاريخ، والحق أن هذا التعريف وافقه الصواب إلى حد بعيد؛ فالأسطورة تتصف بالبراءة والبساطة إلى حد السذاجة، ومع ذلك فإنها أحد مصادر كتابة التاريخ الكلاسيكية، وندين لها بالكثير والكثير من المعرفة التاريخية عن عصور سحيقة في القدم، ليس في مصر فقط بل في سائر الأمم التليدة.

ولا يعرف التاريخ المصري القديم أسطورة أكثر عمقًا في التاريخ الإنساني وأكثر تأثيرًا على حياة المصري القديم من أسطورة أوزيريس، والتي تمثل الصراع الأزلي والأبدي بين الخير والشر، ونجد أن المعبودات فيها تشبّهوا ببني الإنسان، فهم يتعاملون ويحبون ويكرهون، ومن ثم فقد خلع عنهم في ذلك الرداء الذي يجعلهم بعيدين عن متناول يد الإنسان، وألصق بهم صفات لا تتفق مع جلالها وعظمتها.

ولعل في سرد الخطايا الأخلاقية الكبرى لتلك المعبودات (من خلال أسطورة أوزيريس، والتي حيكت حولها مجموعة كبيرة من القصص) ما يؤكد على طبيعة تلك المعبودات الأقرب للبشرية أو المؤنسنة، كذا على أن تقديس المصري القديم لتلك المعبودات لم يصل لحد التنزيه، كما لا يمكننا أن نعتبر كثرة المعبودات إلا دليلًا على أنها مظاهر متباينة وتجليات لإله واحد (كزهرة الأوركيد متعددة الأطياف)،

ولكن معرفته كان يجب أن تمر بمراحل ثلاث: التعددية ثم التميز ثم الوحدانية، ونحن نتحدث عن المرحلة الأولى من تاريخ البشرية (الطفولة).

1) خطيئة القتل:

تبدأ الأسطورة بمقتل أوزيريس على يد أخيه ست، أيًّا كانت طريقة القتل، فتارة تشير النصوص إلى أن ست ألقاه أرضًا في أرض "بحستي"، وفي نصوص أخرى في "تديت Ndyt "، وتارة إلي إغراقه أو ذبحه في dat أو نديت التي ربما اشتقت من فعل (ndi) بمعنى يذبح أو يضرب.

وعلى ما يبدو، طبقًا لتطور أسطورة أوزيريس أنه قد مات باثنتين:

1- غريقًا، وعضدتها فكرة مباركة الغرقى لتشابه مصيرهم بمصير أوزيريس والعديد من النصوص والمصادر وارتباط الغرق بأوزيريس كإله للمياه والفيضان، وترتبط هذه المياه أيضًا بمياه العالم الآخر، وقد توحّد أوزيريس في صورة المياه العظيمة المستديرة والتي تجعل دور المعبود كتمثيل للمحيط الأزلي.

وربما كانت الإشارة إلى العثور عليه ملقىً على جانبه على الضفة إشارة إلى إغراق ست له.

2- قتيلًا، عندما طرحه أخوه أرضًا، وقد تم تقطيعه ثم بعثرة أوصاله عن طريق أخيه ست، وعضدتها فكرة جمع الأعضاء وتحنيطها.

ولا نستطيع أن نحدد الأسباب التي دفعت ست لقتل أخيه، هل حقدًا وطمعًا في سلطان أوزيريس أم لاكتشافه العلاقة غير الشرعية بين أوزيريس ونفتيس والتي أثمرت عن أنوبيس، وخوفًا من زوجها ست ألقت بابنها من أوزيريس في الأحراش؟ وهناك تلقّفته إيزيس ورعته.

ولقد كان يوم السادس والعشرون من شهر "آخت" يحظى بسمعة سيئة جدًّا، وكان يُنصح بالامتناع عن عمل أي شيء خلاله، حيث إن حورس وست كانا يتقاتلان فيه، وقد نزلا تحت الماء في صورة فرس النهر، وكانت إيزيس أم حورس تريد أن تساعد ابنها، فأطلقت خطأ رمحها نحوه، وحينها قام حورس بقطع رأسها البشرية.

2) خطيئة الشذوذ الجنسي:

في أحد فصول الأسطورة نرى قصة أول حالة للشذوذ الجنسي بين المعبودين حورس وست، فعلى الرغم من معرفة "حورس" بميول عمه "ست" الجنسية الشاذة إلا أنه قَبِل اقتراح الأخير بالذهاب للنوم معه في منزله، واستغل "ست" وجود "حورس" في فراشه وقام باغتصابه.. وبعيدًا عن التفاصيل الجنسية الكثيرة الواردة في القصة، تنتهي القصة بأن ردّ حورس بالمثل على ست، والمغزى من القصة هو محاولة إظهار كل منهما سيطرته على الآخر، إذن فالشذوذ الجنسي هنا يبدو، وعلى وجه الخصوص، بمثابة تأكيد للسيادة على من هو أقل منزلة.

3) خطيئة الخيانة الزوجية:

ويفصل بلوتارخ بعد ذلك التاريخ الأسطوري لإيزيس وأوزوريس بقوله: إن ريهيا (نوت المصرية إلهة السماء) وهي زوجة هيليوس "رع"، ومع ذلك كان كرونوس "جب" يحبها وكانت تبادله العاطفة، وعندما اكتشف رع خيانة زوجته غضب جدًّا وأنزل لعنته عليها وهو يقول: يجب ألا تلد طفلها في أي شهر ولا أي عام، والآن لا يمكن إبطال لعنة رع العظيم؛ لأن رع كبير كل الآلهة. وفي محنتها هذه دعت نوت الإله هيرمس (تحوت) الذي كان يحبها هو الآخر، فعلم تحوت أن لعنة رع لا يمكن إبطالها إلا بحيلة ماكرة إلى حد كبير، وقد اكتشف إجادها بصعوبة، وذهب إلى سيلين إلهة القمر التي ينافس ضوؤها الشمس ذاتها وتحدّاها في لعبة المناضد.

كانت رهانات كل منهما عالية، إلا أن سيلين راهنت على بعض ضوئها وهو الجزء السبعين من كل ظهور لها وخسرت، ومن ثم تضاءل ضوؤها وخفت على فترات محددة؛ لذا لم تعد نِدًّا ومنافسًا للشمس. وقام تحوت باستخدام الضوء الذي أخذه من إلهة القمر بصنع خمسة أيام أضافها إلى العام (في ذلك الوقت كانت السنة تبلغ ثلاثمائة وستين يومًا)، وبذلك فإن تلك الأيام لا تعتبر مكملة للعام ولا لاحقة على العام التالي ولا تندرج تحت أي شهر.

وفي هذه الأيام الخمسة وضعت نوت الأطفال الخمسة:

ولد أوزوريس في اليوم الأول، وحورس في اليوم الثاني، وست في الثالث، وإيزيس في الرابع، ونيبيت (نيفتيس) في الخامس. وسُمع

صوت عالٍ عند ولادة أوزوريس حول العالم، صوت يقول: لقد ولد يد الأرض كلها.

تواترت رواية أخرى مختلفة تتعلق بأن رجلًا معروفًا اسمه "باميليس" يحمل المياه من معبد رع في طيبة سمع صوتًا يأمره بالإعلان عن مولد الملك الأعظم والأفضل أوزوريس، وقد نفّذ هذا كما أُمر.

4) خطيئة الرشوة:

وفي فصل آخر من الأسطورة نفسها قرر المعبود الأكبر "رع حور أختي" أن ينقل محاكمة الفصل بين "حورس" و"ست" على أحقية ميراث ملك "أوزيريس"، والتي وفقًا للأسطورة استمرت ثمانين عامًا إلى الجزيرة الداخلية؛ وذلك للنطق بالحكم، وأمر ملاح الجزيرة المعبود "نمتي" بألّا يسمح بعبور أية امرأة للجزيرة، ولكن المعبودة "إيزيس" اتخذت شكل امرأة عجوز وطلبت من الملاح أن ينقلها إلى الجزيرة حيث يرعى ابنها الماشية، ولكن الملاح قد فطن لماهية المعبودة ومع ذلك قَبِل عرضها عليه بأن ينقلها مقابل خاتمًا ذهبيًّا كان في إصبعها.. وبعيدًا عن السرد القصصي المطوّل للدور التي قامت المعبودة به بعد عبورها، فإننا أمام معبود سال لعابه أمام الذهب، واستغل منصبه لتحقيق مكسب شخصي، وهذا بالضبط التعريف العصري لمصطلح فساد، وقد عوقب على خطيئته هذه (العقاب يدل على مدى الرقي في هذه المرحلة) بقطع أصابع قدميه وردّ الذهب.

5) خطيئة السرقة:

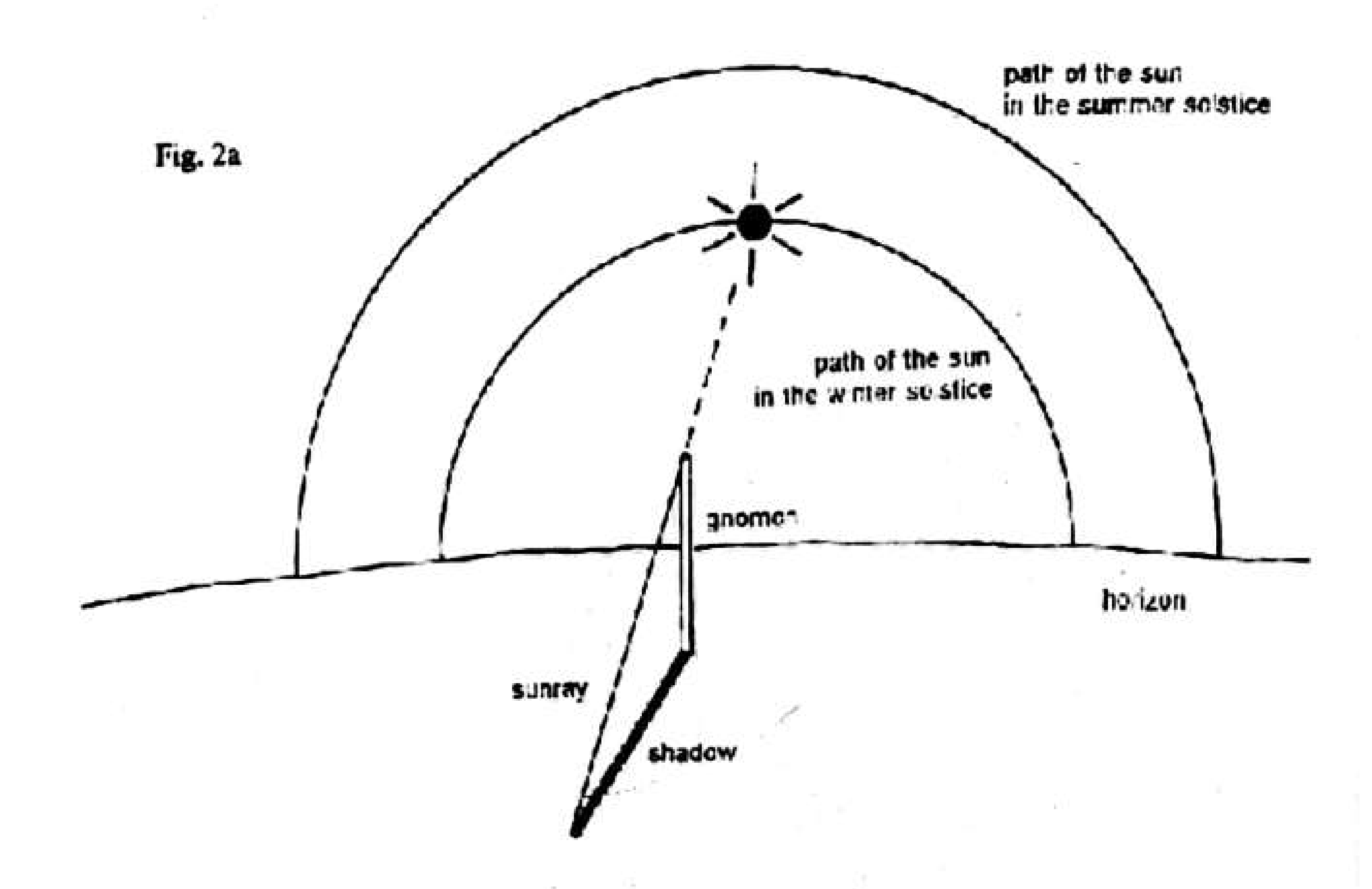
ولقد ثار نزاع بين كل من المعبود "تحوت" مستشار المعبود الأكبر "رع" ومعبود صغير الشأن يدعى "بابا"، والأخير كانت له سمعة سيئة (بسبب تطاوله بالسباب على كبير المعبودات "رع" من قبل) وقد نُعت بالفاسق، والعنيف، والفظّ، وربما ارتبطت تلك الصفات بوظيفته وهي "جلاد الهالكين"، وقد اتهم "بابا" المعبود "تحوت" أمام مجمع المعبودات بأنه، أي تحوت، يسرق القرابين الخاصة بـ"رع"، وعلي تبرئة تحوت من هذه التهمة إلا أن هناك قصة تؤكد زعم بابا، حيث كان تحوت معبود الليل، وقد عالج الزمن الفعلي بحيث يكون الشهر القمري أقصر من الشهر المعتاد المكوّن من ثلاثين يومًا، وبمثل هذه الوسيلة يستطيع أن يختلس لصالحه القرابين غير المخصصة خلال فترة الزمن التي تعادل الفرق بين الاثنين، وبذا فإن بابا لم يخترع شيئًا، "ومفيش دخان من غير نار" كما يُقال.

وفي ختام حديثي أتمنى أن يكون الهدف من هذه الرؤية قد أضاف بُعدًا جديدًا في تفسير بعض أحداث الأسطورة، ولا ينجرف البعض إلى النظرة السطحية اللاأخلاقية في الأحداث - والتي تعمدتُ عدم الخوض في تفاصيلها - بحيث يخرج متهمًا أصحاب الأسطورة بالمجون والولع الجنسي، فإننا يجب تناول تلك الموضوعات الأسطورية تناولًا يتّسم بتقدير روح العصر الذي عاشت فيه، مع التأكيد على ما ذهب إليه جان جاك روسو:

"بأن العصور البدائية أرفع حضارة ومدنية من العصور الحديثة".

* * * * *

14- ظاهرة الخسوف والإعلان عن مولد أوزوريس



إن الطقوس الدينية المصرية القديمة تعتمد أساسًا على فكرة الوحدة العميقة بين العناصر الطبيعية وبين الآلهة، ولا أدلّ على ذلك مما ذكر "سبنسر"؛ أن المصري القديم كان يُفسّر تعاقب الليل والنهار بأنه صراع بين الإلهين حور وست، فإذا كان التعارض والتناقض بين الإنسان والآلهة في العصور الفرعونية محسوسًا للغاية لدى المصريين، فقد بقيت الطبيعة بمثابة إحدى تجليات الآلهة، فالإله يستطيع أن يتجلى في شكل حيوان أو نبات أو عنصر أرضي ما، ومع ذلك فضمن العناصر الطبيعية يُلاحَظ أن الشكل الحيواني هو المفضل، وهذا ينطبق أيضًا على الكواكب وعلى دوائر البروج؛ كانت دوائر البروج منذ العام الألفي الثالث تعذ بالنسبة لمصر بمثابة آلهة، وكان المصريون

ينسبون أعضاء جسم الإنسان إلى الذوات الإلهية، وفي إطار النصوص السحرية يُلاحَظ أن علم الفلك قد لعب دورًا كبيرًا بالنسبة لمصير الإنسان.

وقد أشار مجدولين إلى معرفة المصري القديم لحركة مسار أشعة الشمس صيفًا وشتاءً، تلك المعرفة ببناء الأهرامات في المملكة المصرية القديمة، وأن المصري القديم نجح في قياس طول هذه الأشعة وظلالها، ومن خلال هذا استطاع معرفة درجة الزاوية القائمة.

وكانت بعض الأيام تُعرف بأنها أيام سعيدة أو أيام مشئومة، بل وأيضًا بعض أجزاء النهار أو الليل، كما كانت هذه الصفات - الطيبة أو السيئة - تُنسب كذلك لبعض الأحداث الميثولوجية.

وخلال العصر الروماني لم يكن الناس يكتفون بالتنبؤ بالاستعانة بعلم التنجيم، بل كان الهدف قبل كل شيء هو الشفاء، ولقد كان هناك اتصال بين كل ذلك: النجوم، والبشر، والنباتات، والجماد.

وكانت هذه المعتقدات ترتكز أساسًا على فكرة الاتصال الوثيق بين الكون الأعظم والكون الأصغر، ووجهت فى أغلب الأحيان إلى ممارسات السحر.

وكان هناك نوعان من التهديدات التي يستخدمها الساحر ضد الآلهة؛ تلك التي تُحرّك الكوارث الكونية المتضمنة في طيّاتها "فكرة نهاية العالم"، ثم تلك التي تُهدّد الآلهة بالتدنيس وانتهاك حرماتها؛ من أجل إرغامها على التصرف. والتهديدات المتعلقة بالانقلابات الكونية

تتفاوت في أهميتها، وقد وجدت منذ عهد "متون الأهرام".

وفي عهد الدولة الحديثة لم يكن التركيز على الانقلابات الكونية فقط، ولكن أيضًا على عواقبها المدمرة، فمثلًا نجد صيغة سحرية تهدف إلى دفع عملية وضع متعسرة مقارنة بعملية وضع إيزيس: يا مجمع الآلهة الذين يحاكمون البلاد بأسرها، يا مجمع الآلهة القائم في قصر هليوبوليس، وفي ليتوبوليس، تعالوا إن إيزيس تعاني من جزئها السفلي، فهي حامل. لقد وصلت أشهرها إلى نهايتها، وفقًا لعدد شهور الحمل المحددة، في ابنها حورس، حامي أبيه، ولكنها إذا تعدت الفترة المحددة دون أن تلد، فإنكم سوف تقفون مذهولين، أنتم يا آلهة التاسوع. فحينئذ لن تبقى سماء ولن تبقى أرض، ولن تبقى أيام زائدة من أجل تكملة العام، ولن توجد أية قرابين من أجل أي إله في هليوبوليس، وسوف يستحوذ الوهن على سماء الجنوب، وتنفجر الفوضى في سماء الشمال، ويعمّ الأسى بداخل المعبد.. كما أن الشمس لن تشرق أبدًا وحابي الفيضان لن يرتفع أبدًا في حين أنه كان يجب أن يأتي في موعده المحدد، فلتقوموا بمهمتكم فيما يختص بعملية وضع واحدة مثلها.

ومن خلال المتن يتضح لنا أن يوم القيامة في الفكر المصري القديم يتمثل في عدم إشراق الشمس وانحسار ماء النيل، وأن الساحر قد لجأ إلى أسلوبين: الازدواج المباشر، حيث ماثل عملية وضع تلك المرأة بعملية وضع إيزيس، ثم هو يقرن هذا الازدواج بتهديد رهيب للآلهة، لو أنه قد حدث فعلًا لقلب النظام الكوني.

وإذا ما فكرنا كيف لبشري "الساحر" أن يهدد الآلهة دون أن يخاف أن يتعرض لغضب الآلهة وثورتها، فإن الإجابة تجيء بأنه ينطق بلسان إحدى الآلهة وهي إيزيس نفسها. وقد اتبعت هذه الممارسة أيضًا خلال العصور اليونانية الرومانية.

ويفصّل بلوتارخ بعد ذلك التاريخ الأسطوري لإيزيس وأوزوريس بقوله:

إن رهيا (نوت المصرية إلهة السماء) وهي زوجة هيليوس (رع).ومع ذلك كان كرونوس (جب) يحبها وكانت تبادله العاطفة .وعندما اكتشف رع خيانة زوجته غضب جدا وأنزل لعنته عليها وهو يقول يجب ألا تلد طفلها فى أى شهر ولا أى عام .والآن لا يمكن إبطال لعنة رع العظيم؛لأن رع كبير كل الآلهة .وفى محنتها هذه دعت نوت الإله هيرمس (تحوت) الذى كان يحبها هو الآخر.علم تحوت أن لعنة رع لا يمكن إبطالها إلا بحيلة ماكرة إلى حد كبير وقد أكتشف إجادها بصعوبة .وذهب إلى سيلين إلهة القمر التى ينافس ضوؤها الشمس ذاتها وتحداها فى لعبة المناضد.

كانت رهانات كل منهما عالية إلا أن سلينا راهنت على بعض ضوئها وهو الجزء السبعين من كل ظهور لها وخسرت . ومن ثم تضاءل ضوءها وخفت على فترات محددة(ظاهرة الخسوف) لذا لم تعد ندآ ومنافسآ للشمس.وقام تحوت بإستخدام الضوء الذى أخذه من إلهة القمر بصنع خمسة أيام أضافها إلى العام (فى ذلك الوقت كانت السنة

تبلغ ثلاثمائة وستين يوماً) وبذلك فإن تلك الأيام لا تعتبر مكملة للعام ولا لاحقة على العام التالى ولا تندرج تحت أى شهر.ضمها تحوت إلى السنة القمرية وهى أيام النسىء الخمسة،وهكذا أصبح لنوت مساحة زمنية لتخرج جنينها خارج الزمن الذى حدده رع ، وفى هذه الأيام الخمسة وضعت نوت الأطفال الخمسة:

ولد أوزوريس فى اليوم الأول وحورس فى اليوم الثانى وست فى الثالث الذى أحدث جرحا فى بطن نوت وإيزيس فى الرابع التى أحبت أخيها أوزوريس وهى ما زالت فى رحم أمها ، ونيبيت (نيفتيس) فى الخامس

.وسُمع صوت عال عند ولادة أوزوريس حول العالم ،صوت يقول: لقد ولد رب الأرض كلها!

تواترت رواية أخرى مختلفة تتعلق بأن رجلا معروفا اسمه باميليس يحمل المياه من معبد رع فى طيبة سمع صوتا يأمره بالإعلان عن مولد الملك الأعظم والأفضل أوزوريس ،وقد نفذ هذا كما أُمر.

وقد توّج أوزوريس ملكًا على العالم (مصر)، وفور تولّيه مقاليد الأمور حرر المصريين من الحياة القاسية وعلّمهم الزراعة ونظم القوانين وطاف بالبلاد ليعطي المكان حضارته فاشتعل قلب "ست" حقدًا وغيرة فقام بقتل أوزوريس وألقى بجثته في نهر النيل، وكان أوزوريس آنذاك في الثامنة والعشرين من عمره، وعندما علمت إيزيس بالخبر بدأت رحلتها في البحث عنه، وبعد رحلة بحث طويلة تهتدي إيزيس إلى مكان

جثة زوجها الذي رسا في بيبلوس (جبل في سوريا) وتعود به، لكن ست يجده ويمزق الجثة ويبعثر أشلائها في كل أقاليم مصر. جمعت إيزيس أشلاء زوجها، وتتحول إلى طائر سنون وتحتضن زوجها وتحبل منه بالروح وتُنجب حورس الذي يكبر وينتقم لمقتل أبيه من عمه.

وبذلك يعتلي أوزوريس مملكة العالم الآخر (مملكة الغرب)، ويصبح أملًا لكل مصري للحصول على مصيره في العالم الآخر.

وتؤكد المتون على حقيقة مفادها أنه أثناء ساعات النهار الاثني عشرة، وساعات الليل الاثني عشرة كان هناك حارسًا لكل منهما، فالجثمان كان يحرسه حارس ليلي وآخر نهاري؛ لتجنب حدوث أي مكروه أو شرور للجثمان. وكانت الدراما السرية تتكون من أربعة وعشرين مشهدًا، بواقع مشهد لكل ساعة من ساعات اليوم، وتبدأ المشاهد في أول ساعات الليل (أي الساعة السادسة على حساباتنا الحالية) وتنتهي في آخر ساعة من نهار اليوم التالي (أي الساعة الخامسة على حسب حساباتنا الحالية).

وكانت تلك المشاهد تسير تدريجيًّا نحو إعادة حياة الإله أوزوريس، وكانت عبارة عن إنعاش الجدّ بكوب الماء واشعال البخور لطرد أي شرور، وإعادة الجسد بوضع كل عضو من أعضاء الجسد في مكانه متكاملًا مع باقي الأعضاء ثم معاملته بالأدوات السحرية، ثم تطهير اللحم وعمل الطقوس السحرية لاستدعاء الروح.

بعد ذلك تأتي طقوس إعادة ميلاد أوزوريس في الصورتين النباتية

والحيوانية، وفي الصورة الحيوانية تُذبح أضاحي البقر وتؤخذ جلودها كأكفان أو "كمهاد جلدية" التي يولد من خلالها الإله كابن من أبناء الأم نوت، إلهة السماء التي تُصوّر بهيئة بقرة.

وشعيرة إعادة الميلاد هي الشعيرة الوحيدة المعروفة في العصور المبكرة الأولى وترتبط بـ إيزيس وأوزوريس، لكننا نجدها تدور حول أوزوريس ومقتصرة عليه، وكما رأينا في العصور الأكثر حداثة من عصر الدولة القديمة أن هذه الشعيرة يشار إليها على أنها الأسرار الصغرى، والأسرار الصغرى هي عقيدة

إيزيس، أما الأسرار الكبرى أو أسرار أوزوريس فمرتبطة بالصورة الرمزية لنبات القمح، وبسبب الطبيعة الزراعية للدراما التي تحكي قصة أوزوريس التي يتم تمثيلها في سايس.. فبعد العثور على جد أوزوريس تم إعادة تكوين أو إعادة ميلاده في صورة نبتة قمح.

وعلى هذه الأفكار بعينها ترتكز الأسرار الكبرى، فأسطورة أو رمزية أوزوريس كانت الأساس لفهم طبيعة الإله، وفهم خلقه، وفهم حقيقة أنه بشر وأن اللحم البشري هو لحمه، وهذا تحقق من توحده مع سنبلة القمح.

لكن بالنظر في الأسرار الكبرى نجدها لا تقتصر على الجانب المادي فقط؛ فالمغزى الأساسي فيها هو أن الإله هو الذي أوجد وأنشأ الجسد والروح، فتلك الأسرار بها، كما هو الحال في الديانة المسيحية التي تقول بالتوحد المقدس، اعتراف وفهم أن هناك خبز روحاني له أثر

أكبر وأسمى من الخبز الأرضي، ذلك هو خبز الروح، وهذه وحدها كانت الفكرة الأساسية التي ترتكز عليها الأسرار الكبرى في مصر.

* * * * *

15- الدور الإيجابي للمعبود "ست"

جاء ذكر المعبود "ست" في مقالتين بكتابي هذا؛ مقال طعام الآلهة وخطايا المعبودات بصورة الشرير الوحيد في المجمع الإلهي المصري القديم وفي حقيقة الأمر كما قال عالم الآثار **إيريك هورنونج**:

"إن علم المصريات لم ينجح أبدًا في حلّ مشكلة التضارب والتعارض بين الرغبة في دراسة حضارة ما ذات مستوى ثقافي وأدبي رفيع وبين الشعور بعدم ملاءمة العقيدة مع نفس هذا المستوى.

ولا شك أننا نعتقد أن هذا التعارض لا وجود له، وأنه ينجم فقط من عدم ملاءمة تصوراتنا العقلية مع التحليل الخاص بالحضارة المصرية".

وبهذا الفهم لمقولة هورنونج وجدتُ عندي الشجاعة في تقديم مقالي هذا للقارئ دونما الشعور بالتضارب والتعارض بينه وبين مقالتي السابقة.

أطلق عليه "سيد العاصفة"، وقدسته مصر بأسرها في الحقبة الثانية لعصر ما قبل الأسرات، وخاصة بعض الشعوب الأسيوية، ثم أصبح "ست" بعد ذلك أكثر شهرة من "حورس" الذي كان يُمثّل تلك الشعوب ثم أصبحا "ست" و"حورس" هما الإلهين اللذين يرمزان لمصر كلها.

كذلك ارتبط رمز الإله "رع" المصوّر على هيئة قرص الشمس مع حيوان الإله "ست" المصور فوق اسم الملك "بر - إيب -

سن" (الأسرة الثانية)

لقد كان "ست" من بين الآلهة التي قدست منذ عصر الأسرتين الأولى والثانية (العصر الثيني)، فمن بين الأعلام الموجودة على رأس مقمعة الملك العقرب يوجد علمان يحملان حيوان الإله "ست".

وكان الإله "ست" ينتمي إلى الجماعة الشمسية، وبمساواة تامة مع الإله "حور"، وإن المساواة بينهما في اللاهوت القديم واضحة تمامًا، كما أننا نجد في المراسم الجنائزية أن لعاب الإله "ست" كان يُستخدم لتطهير الموتى (التعويذة رقم 34) في الألفاظ نفسها التي تجيء على لسان "حور"، وأن "ست" يمكنه تأدية الوظائف الودية نفسها نحو الموتى كلك التي يؤديها "حور"، ونجدها دون فارق بينهما، وكل منهما على أحد جانبي الميت يمسك بذراعيه ويعاونه وهو يصعد إلى إله الشمس.

sD.sn sw r d3t nDr ir tx m an

"يمسك حور وست بيد الملك ويجذبانه إلى الدات".

حيث ظهرت عدة مراحل لصعود المتوفي وتحركاته في السماء، فكان المعبود "ست" يقوم بدور المعبود الذي يساعد الملك المتوفي في صعود

السلم m3qt ليصعد به من الأرض إلى النجم القطبي في السماء - كما ظهر مثل هذا الدور بمتون التوابيت - الذي يتم أيضًا بعدة طرق، منها "درج، حبال، أشعة الشمس، السحاب"، وعمل طريق لصعود المتوفي، ويعبر به الطريق المائي المتعرج -mr nx3

وقد قام ألن هندرسون جاردنر بعمل قائمة للمناظر الخاصة بتطهير الملك، وهو ما أطلق عليه الاغتسال الملكي، ووصلت في عددها (32) منظرًا قسّمها إلى خمسة أنواع:

- مناظر طيبية تصور اثنين من المعبودات تُطهّر الملك، وإن أشارات في نصوصها إلى أربعة معبودات.

- مناظر طيبية تصور المعبودين يطهران الملك.

- مناظر من خارج طيبة تصور منظر التطهير.

- مناظر تصور معبودات مختلفة عن المعبودات المعتاد ظهورها في مناظر التطهير.

- مناظر تصور معبودًا واحدًا يطهر الملك.

وفي كل هذه المناظر، باستثناء الأخير، يقوم المعبود "حور" من ناحية والمعبود "ست" أو "تحوت" من ناحية أخرى بتطهير الملك مستخدمين

الإناء (Hs) الذي يسقط علامتي w3s،anx على الملك. وقد كان المعبود "تحوت" هو الذي يغلب تصويره في هذه المناظر، حيث ظهر (22) مرة في قائمة جاردنر في حين صور المعبود "ست" في أربعة مناظر هي:

- منظر موجود على لوحة من الكوارتزيت محفوظة بالمتحف اليوناني الروماني.

- منظر كان موجودًا على لوحة بمتحف بروكسيل وتم تدميرها تمامًا خلال حريق نشب بالمتحف سنة 1946م.

- منظر على الجانب الشرقي من الصرح الشمالي من الصرح الثاني بمعبد الكرنك، وهو رقم (13) في قائمة جاردنر.

- منظر لـ "ست" مشاركًا "حورس" في التطهير بمعبد مدينة "هابو"، وهو يعود لعصر رمسيس الثالث، وهو رقم (17) في قائمة جاردنر.

والملاحظ أن ثلاثة من هذه المناظر الأربعة تعود إلى عهد "سيتي الأول" (1294-1279 ق.م)، ويتضح من العرض السابق أن ظهور "ست" في منظر التطهير إنما بدأ خلال الدولة الحديثة في عهد الملك "سيتي الأول" وربما استمر في أسرة الرعامسة والتي أصولها من شرق الدلتا حيث تركزت

عبادة هذا المعبود "ست"، ولهذا ليس من المستغرب إذًا أن نرى "ست" يطهر ويبارك الملك جنبًا إلى جنب "حور"، كما شارك في فتح البوابات السبع لأجل المتوفي.

وفي التعويذة رقم (21) في هرم "نفر كا رع"، شق فم الملك بواسطة الأداة الحديدية التي جلبت من الإله "ست"؛ لكي يصبح المتوفي قادرًا على الكلام مع التاسوع في مدينة أون؛ لأنه يقوم بدور الكاهن في طقسة فتح الفم، فهو معبود الحديد الخام الذي أطلق عليه "عظام ست" الذي صنع منه الأداة الحديدية "dw3-wr" لتُستخدم في طقسة فتح الفم wpt-r للملك المتوفي؛ لكي يستطيع أن يرى ويتكلم ويسمع ويتناول وجباته (القرابين المقدمة له).

ويتضح من ذلك أن **الإله** "ست" لم يكن أصلًا إلهًا شريرًا، بل من المرجّح أنه كان معبودًا خيّرًا لجزء كبير من سكان وادي النيل قبل أن يصبح جزءًا من عقيدة أوزيريس بزمن طويل، كما يبدو أن أتباع الإلهين "حور" و"ست" كانا يعيشان في حالة مودّة في عصر الأسرتين الأولى والثانية.

وعلى جدران مقبرة "منفتاح" بالبر الغربي، وهو الذي خلف والده "رمسيس II" حوالي عام 12300 ق.م، نجد في الممر الثالث رسوم لمركب الشمس وهي تبحر في العالم السفلي، وفي المنظر الأيسر نلاحظ وجود **الإله** "ست" في مركب الشمس مع "حورس"، وفي مدينة إدفو يظهر المعبود "سوبك" على جدران المعبد على مقدمة مركب

الشمس كحامي لمعبود الشمس "رع"، وهو يقوم هنا بدور مماثل لدور "ست"، مما يدل على أنه حتى ذلك الوقت لم يكن "ست" قد نبذ واعتبر مساويًا للشيطان. وأن استعمال اسم "ستي" لملكين من ملوك الأسرة التاسعة عشر لدليل على أنه كان لا يزال يتمتع بالرعايا.

ويتطابق كوكب عطارد مع الإله ست؛ فهو يتجلى خاصة وبشكل دائم من خلال مجموعة الدب الكبير والتي بدورها ترتبط ارتباطًا أبديًا بالنجم القطبي الذي يعتقد أنه قد ربط بأحد الأوتاد، وبالتالي لا تستطيع أن تتوارى في الأفق.

وقد تم العثور على لوح مستطيل ذو قمة مستديرة بجنوب سقارة ونقش عليه منظراً يمثل الإله "ست" متجهًا ناحية الشمال وممثلًا بجسم

آدمي ورأس حيوان مقدمًا قدمه اليمنى حاملًا عصا الـ W3s في يده اليمنى ورمز الـ عنخ anx في يده اليسرى، مرتديًا نقبة قصيرة مربوطة بحزام في وسطه ويحيط رقبته بقلادة واسعة ويواجهه في المقابل شخص المتوفي واقفًا أمامه حاملًا إناء ماء في يده اليمنى ممثلًا لعملية التطهير أمام الإله، بينما يحمل في يده اليسرى مبخرة ليقوم بالتبخير أمام وجه الإله.

والكتابة الموجودة فوق الإله "ست" تُخبرنا بأن "ست" هو سيد أرض الجنوب وفوق الشخص الواقف أمامه كتابة توضح اسمه وهو المدعوّ

(P3- aH3ty)، ومن المرجّح أن هذا اللوح يعود إلى عصر الأسرة العشرون.

وفي العموم كان الملك ممثّلًا في ست وحورس، وبعد الدولة الحديثة كانت الحُمُر التي تمثل الإله ست مع حيوانات وبواوت وأنوبيس تجران مركب الشمس. وقد بجل من قبل ملوك الهكسوس وبعض ملوك الرعامسة.

* * * * *

16- علم إدارة المواقع الأثرية بين النظرية والتطبيق

علم إدارة المواقع الأثرية هو العلم الذي يهدف إلى الحفاظ على المصادر التراثية الثقافية وتوظيفها بما يحافظ عليها (أولًا) والاستفادة منها اقتصاديًّا (ثانيًا) عن طريق التخطيط السليم للتنمية المستدامة وبالإدارة المنتجة لتلك المصادر.

ويجب أن نفرق هنا بين هذا العلم Site Management وبين علم الترميم Restoration، فعملية الحفاظ Conservation في العلم الأول تهدف إلى تأهيل الأثر المادي أو الموقع الأثري بغرض توظيفه، بحيث يحقق نفع مادي من ناحية بالإضافة إلى أن عملية التأهيل أو التوظيف في حد ذاتها كما ثبت (تطبيقيًّا) على بعض المواقع الأثرية في أوروبا، هو الحل الناجع للمحافظة على المواقع الأثرية من عوامل وأسباب الدمار والتلف. وجميع المواثيق الدولية للحماية والحفظ على التراث الثقافي تؤكد على أهمية تأهيل وتوظيف الموقع الأثري؛ لأن أي جهد للحفاظ على الموقع بدون توظيفه سيكون جهدًا فارغًا وسيتحول الموقع إلى أطلال بسبب هجره لفترات طويلة؛ لذا يجب أن يتم طرح وإعطاء الموقع وظيفة، وذلك من غير إنهاك للموقع نفسه، ويجب أولًا وأخيرًا أن يكون التقديم والحفاظ للمعطى الأثري في أولويات التخطيط والتطوير بما يتناسب مع طبيعة الأثر والمنطقة المحيطة به.

والعلاقة بين التخصصين (علم إدارة المواقع وعلم الترميم) يمكن أن

يفسرها القول المأثور: "الوقاية خير من العلاج"، فعلم إدارة المواقع هو علم الوقاية عن طريق التأهيل والتوظيف للأثر، أما علم الترميم فهو يمثل هنا مرحلة (العلاج)، والتي من الممكن الاستعانه به عند الضرورة والحاجة. ومما سبق يمكننا القول بأن الأمر هنا لا يتعلق من قريب أو بعيد بعلم الترميم.

وقد نشأ علم إدارة المواقع الأثرية Site Mangement وتطور في بعض الدول الأوروبية، مثل إيطاليا وفرنسا وبريطانيا، عندما شعر بعض المفكرين في تلك البلاد بأهمية الحفاظ على تراثهم، حين تعرض ذلك التراث للدمار، بسبب العوامل الطبيعية تارة؛ مثل العوامل الجوية وتأثير الزلازل والبراكين، والأخطار البشرية تارة أخرى؛ مثل تأثيرات الثورة الصناعية والحربين العالميتين الأولى والثانية، ولقد تطور مفهوم هذا العلم المعاصر وتفرّعت أقسامه وأصبحت تحكمه مواثيق واتفاقيات عالمية.

وعندما ساد مفهوم ملكية التراث الثقافي للبشرية جمعاء وليس حكرًا على الأمة التي تملكه - وإن كان لكل أمه تراثها الذي يميزها عن سائر الأمم - زاد التركيز على المطالبة بالحفاظ عليه، وتدخلت في هذا المجال مؤسسات عالمية مثل اليونسكو (UNESCO) - التي تم تأسيسها عام 1945م - ونشأت كذلك مؤسسات محلية في كل قطر.

وتضطلع منظمة اليونسكو ضمن مشروع مركز التراث العالمي World Heritage Center وبتمويل من البنك الدولي World Bank،

بمبادرة التطوير العالمي للمقدرة في إدارة معلومات التراث في الدول العربية - وعلى رأسها مصر - والهدف هو تطوير إدارة المعالم التاريخية وحماية المواقع العالمية التراثية، كما أن البنك الدولي يدعم ما يقارب ثلاثين مشروعًا في مجال الحفاظ على مدن أثرية وتقليدية في ثلاثين بلدًا في العالم.

وعلى مستوى المؤسسات الغير حكومية يأتي المجلس الدولي للمعالم والمواقع والمعروف باسم "الأيكوموس" (ICOMOS) ويُعنى بالحفاظ على المعالم التاريخية والمواقع في العالم، وقد تم تأسيسه عام 1965م. ومركزه الرئيس في باريس، وللمجلس دور عالمي تحت رعاية "معاهدة التراث العالمي" لتقديم النصح للجنة التراث العالمي ولليونسكو لتحديد المواقع الجديدة في قائمة التراث العالمي، وللمجلس إحدى وعشرون لجنة عالمية متخصصة تبحث في وضع مقاييس عالمية للحفاظ والترميم وإدارة المصادر الثقافية وتنشرها عبر مواثيقها العالمية التي تصدر كنتيجة لاجتماعها العام الذي ينعقد كل ثلاث سنوات.

وعلى مستوى أقطار الوطن العربي والعالم الإسلامي هناك مؤسسات تعمل في مجال الحفاظ على التراث الثقافي، نذكر منها: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم والمعروفة باسم "ألكسو" (ALECSO)، وهي تقوم بالنشاطات نفسها التي تقوم بها منظمة اليونسكو، وقد أسست من قبل الجامعة العربية عام 1970م.

ومن الأهداف الأساسية لنشاطها القيام بعمل جمعيات بين الدول

العربية للقيام بإنقاذ تراثها ولا سيما المعالم والمواقع. وجدير بالذكر أن هذه المؤسسة هي التي تُنظّم لقاء الأثريين العرب كل عام.

وهناك إشكالية كبيرة في عالمنا العربي سواء قديمًا أو حديثًا، وهذه الإشكالية لا تقف عند علم إدارة المواقع الأثرية فحسب بل أننا نجدها تطل علينا في كل محفل ومجال، ألا وهي وجود فجوة كبيرة بين النظرية والتطبيق، وهذا للأسف وضع الدول النامية، ولا نشعر بهذه الفجوة مطلقًا في الدول المتقدمة، بل نجد هناك تكامل بين النظرية التطبيق - وهذا أحد أسرار تقدمها - فعلى سبيل المثال نجد في أوروبا وأمريكا هناك تمويل للأبحاث الجامعية حتى على مستوى الدكتوراة تقوم بها شركات تعمل بالقطاع الخاص في كل المجالات بما فيها مجال الحفاظ على التراث.

والناظر في عالمنا العربي بصفة عامة يحزن لعدم وجود تكامل، بل أجزم بأنه لا وجود لصلة بين النظرية والتطبيق في أي مجال، وأخصّ هنا مجال الحفاظ على المعالم والمواقع الأثرية والتي يخضع العمل فيها للاجتهادات الشخصية البعيدة كل البعد عن نظريات الحفاظ وما يُستجد من تطور في هذا المجال والاكتفاء بنمط واحد مجرّب ربما نُفّذ بالصدفة في موقع ما.

وهذا بدوره يصبح عملًا حرفيًّا وليس عملًا علميًّا تخصصيًّا.

ولتوضيح ما أقصد سأضع أمامكم تجربة عملية توضح أهمية ودور علم إدارة المواقع الأثرية على أرض الواقع، ومن خلال موقعين أثريين

إحدهما في بلد عربي شقيق (مدينة إربد في الأردن)، والآخر في إحدى المدن الأوروبية (مدينة نابولي في إيطاليا)، فمدينة "إربد" من حيث الوجود أقدم من "نابولي"، وكذلك كانت مساحتها أكبر، ولكننا الآن نجد أن تراث مدينة "نابولي" المعماري يعد الأكبر في العالم؛ مما يبين الجهد والعمل المستمر في المحافظة على ذلك التراث منذ أكثر من قرن من الزمان، وهي الآن مدينة مُدْرَجة في قائمة التراث العالمي، أما تراث مدينة "إربد" المعماري فهو في حالة ممزقة ومشتتة وغير محددة المعالم..

فماذا حدث في المدينتين؟ وما الذي أدى لانهيار الأولى وعلو شأن الثانية؟ وما مردود ذلك اقتصاديًّا على سكان المدينتين الآن؟ إنه العلم، طُبّق على الأخيرة وأهمله أهلنا في الأولى.

فبعد قصف بعض المعالم التاريخية في نابولي أثناء الحرب العالمية الأولى قام فريق من رواد علم إدارة المواقع الأثرية (علم الحفاظ وإدارة المصادر التراثية) في تلك الأثناء بالحفاظ الأوّلي على تلك المعالم التاريخية، ثم قاموا بالترميم التدخلي المناسب فيما بعد.

هذا الحفاظ المستمر للمدينة أدى إلى أن يتم الحفاظ على معالمها، وهذا بدوره أدى إلى أن تصبح زيارة معالم المدينة من ضروريات الرحلات المنظمة عالميًّا ومحليًّا في إيطاليا، وأصبحت تلك المدينة مطلبًا ومزارًا لأعداد كبيرة من السياح، وما يمثله ذلك من دخل مادي كبير لقاطنيها. ومن نتائج المحافظة في مدينة "نابولي" نجد أن أغلى

العقارات وأغلى أسعار الإيجارات موجود بداخل المدينة القديمة، بينما نجد في "إربد" - التي تعود إلى العصر البرونزي 2500ق.م - أن معظم مبانيها التراثية مهجورة وتُعاني من هبوط في الأسعار.

كذلك نجد أن تركيز نشاطات الحياة العامة من إدارية وثقافية وتعليمية لمدينة "نابولي" توجد في مركزها التاريخي، فمثلًا جامعة "نابولي" بكل كلياتها موجودة في وسط المدينة موزعة على مجموعة من المباني التاريخية، تم استملاكها وتأهيلها من قِبَل إدارة الجامعة.

كانت "إربد" القديمة محاطة بسور ضخم بُني من حجارة سوداء كبيرة، وما يزال جانب منه قائمًا حتى الآن على الطرف الغربي للتل - يقوم جانب من مباني المدينة فوق تل اصطناعي كبير، وهذا التل يضم في جوفه بقايا "إربد" القديمة - وغير بعيد عن التل من ناحية الشرق كان امتداد هذا السور يبدو واضحًا إلى جانب الشارع الرئيس المار من هناك، لكن بلدية "إربد" هدمت تلك البقايا عام 1937م عندما قامت بتوسيع الشارع، وليست هناك دلائل أثرية عن الناس الذين أقاموا "إربد" خلال الفترة الواقعة بين أوائل العصر البرونزي المتوسط والعهد الروماني. وقد يكون دمار تلك الدلائل ناشئًا عن إحدى الكوارث الطبيعية - كحدوث زلزال - مما أدى إلى جفاف مصادر المياه. وبقي نقص المياه عائقًا دون ازدهار المدينة حتى تغلبت عبقرية المهندسين الرومان عليه. لقد جلبوا المياه في قنوات باطنية من مكان قريب من الرمثا ليس إلى "إربد" فحسب بل إلى "جدارا" أيضًا (قرية "أم قيس" حاليًا).

يعتقد أن "إربد" هي "أربيلا" إحدى مدن الديكابوليس، وهناك دلائل كثيرة - بقايا أثرية ومخطوطات - على أن "إربد" كانت مكانًا ذا أهمية كبيرة وعلى اتساع طيب في أيام الرومان والبيزنطيين. لكن نمو المدينة السريع في أيامنا هذه محا تلك البقايا حتى لم يبق منها سوى بضعة أحجار منحوته وكتابات قليلة متفرقة. ولا تتميز المدينة الحديثة بأية مزايا خاصة وليس لها طابع معماري يستلفت النظر للأسف الشديد.

فنجد أن تركيز النشاطات العامة موجود في ضواحي المدينة بعيدًا عن مركزها التاريخي. وقد يقول قائل إن هذا أفضل للمباني التاريخية، ولكن قبل التفكير في هذا نوضح أنه في مدينة "نابولي" وبخاصة في جامعتها، يتعلم الطلبة كيفية الحفاظ على تلك المباني التاريخية بعد أن يدركوا قيمتها التاريخية، فيتخرج الطالب من الجامعة وهو على علم بثقافة وحضارة المدينة. كما أن إدارة الجامعة بالتعاون مع مسئولي إدارة المواقع الأثرية تمنع دخول السيارات إلى مركز المدينة التاريخي مع تأمين وسائل نقل حديثة عامة في داخلها بحيث تكون آمنة ولا تؤثر بالسلب على تلك المباني التاريخية العريقة.

بينما في مدينة "إربد" وُسّعت شبكة الشوارع لتلبية حاجة أعداد السيارات المتزايدة بهدف تأمين وصول تلك السيارات إلى كل مكان داخل المدينة القديمة على حساب النسيج الحضري وعلى حساب المباني التاريخية.

وما أحوج مواقعنا الأثرية ومعالمنا التاريخية إلى الأخذ بهذا العلم: علم

إدارة المواقع الأثرية، وتفعيله في عالمنا العربي المعاصر الذي أصبحت فيه المخاطر البشرية على تراثنا أخطر بكثير وأشرس من المخاطر الطبيعية.

* * * * *

17- حماية التراث الإنساني في أوقات المحن والحروب

من أكثر العوامل التي أدّت إلى تدمير التراث الإنساني عبر العصور وحتى الآن، تأتي في مقدمتها الثورات والحروب، فعلى سبيل المثال فقد أدّت الأزمة الاجتماعية والاقتصادية إلى حدوث الثورة الفرنسية 1789م، وفي العام 1790م حدث تدمير كبير للتراث الثقافي، وتركز التدمير على أبراج الكنائس والقصور بسبب الاعتقاد أنها ترمز إلى اللامساواة وأنها مراكز السلطة الكنسية والدينية.

وفي أثناء الحربين العالميتن (الأولى 1914-1919م والثانية 1939-1945م) دُمّرت آلاف المواقع والمعالم.

وكان أثر الحروب السلبية في التراث الثقافي في عالمنا العربي كبيرًا جدًّا، ولقد رأينا ذلك في حروب الخليج الثلاث، وما يحدث الآن في العراق واليمن وسوريا وليبيا وفلسطين، وما تتعرض له المواقع الأثرية والتاريخية من تدمير مباشر لها بالقصف أو من خلال النهب والسلب والإتجار بها.

ففي العراق اختفت أكثر من (13864) قطعة أثرية من المتحف العراقي إبان الغزو الأمريكي للعراق، لتسجل بذلك أكبر سرقة لمتحف في التاريخ الإنساني قديمًا وحديثًا.

هذا بالإضافة إلى التدمير الذي لحق المواقع الأثرية في "بابل"،

حيث تم استخدامها كقاعدة عسكرية لقوات الاحتلال من عام 2003م وحتى عام 2004 م، مما جعل منها مكانًا لتجوال الدبابات والمدرعات وهدفًا للقصف والتدمير.

وفي اليمن هناك معالم أثرية كثيرة تم تدميرها تزيد على 4000 معلم أثري، من أهمها سدّ «مأرب» الذي يعود تاريخه إلى القرن الثامن قبل الميلاد في مملكة سبأ، تم سرقة متحف مدينة «عدن» بالكامل؛ حيث بلغ ما تم تهريبه وسرقته وتدميره من الآثار نحو 4000 قطعة، بحسب إدارة المتاحف اليمنية.

وهناك عشرات المتاحف تم تدميرها بالكامل أثناء الحرب المستعرة هناك حتى الآن، فهناك مدن ومتاحف دُمّرت في مدينة "صعدة" التي ضُرب سورها أكثر من 10 مرات، والمتحف الإقليمي في "ذمار"، ومحراب جامع ذمار الذي يعد أقدم محراب بعد محراب جامع القيروان، والمتحف العسكري في "عدن"، ومدينة "براقش"، ومتحف القاهرة في "تعز"، كذلك وتعرضت بعض المواقع الأثرية إلى الدمار جرّاء تمركز الحوثيين بها، وهو ما عرّضها لضربات جوية من قِبل طائرات التحالف العربي المؤيد للرئيس اليمني عبد ربه منصور هادي، ويُعد من أبرز المواقع التي تم تدميرها: منازل في مدينة صنعاء القديمة، بالإضافة إلى البوابة الرئيسة للمدينة، التي تُعدّ نموذجًا للعمارة الإسلامية القديمة المُدرجة ضمن التراث العالمي منذ عام 1986م.

وعلى الرغم من أن المنظمات الدولية المنوطة بالحفاظ على التراث

الإنساني أعطت قائمة لقوات التحالف بأكثر من 50 معلمًا أثريًّا وإنسانيًّا لعدم استهدافها، إلا أنه تم استهداف هذه الآثار أكثر من مرة.

وفي سوريا الحبيبة منذ اندلاع الثورة في مارس 2011م والمواقع الأثرية السورية تتعرض لكل أنواع الاعتداء بين التدمير والنهب بنطاق واسع، وقد جاء في تقرير أصدرته الأمم المتحدة نهاية عام 2014م عن حالة الآثار السورية أن نحو 300 موقع أثري سوري دمرت، وفي مقدمتها الآثار الإسلامية في كل المناطق السورية، ومدينة "تدمر" الأثرية، والتي تُعدّ من أهم المواقع الأثرية العالمية، والآثار اليونانية والرومانية بمدينة "إفاميا".

كما دمّر تنظيم داعش معبد «بعل شمين» الشهير الذي يقع على مقربة من المدرج الروماني بمدينة «تدمر»، بزرع كميات كبيرة من المتفجرات أدت إلى تناثر أجزائه، وفي أغسطس من العام نفسه دمر التنظيم «معبد بعل» الواقع في مدينة «تدمر»، وبعدها قام بتدمير «أقواس النصر» الأثرية بالمدينة ليقضي بذلك على أبرز المدن الأثرية في سوريا.

في 12 مارس 2014م دعت الأمم المتحدة كل أطراف النزاع السوري إلى وضع حد فوري لتدمير التراث، وأدانت استخدام المواقع المُدرجة على لائحة التراث العالمي لتحقيق أهداف عسكرية، مثل: قلعة «الحصن»، ومدينة «تدمر»، ومدينة «حلب» وقلعتها.

وفي ليبيا بعد قيام ثورة 17 فبراير 2011م سادت حالة من الفوضى وكان لها تأثير سلبي على المواقع الأثرية أيضًا، وتُعد أكبر الكوارث التي تعرضت لها الآثار الليبية بعد الثورة جريمة سرقة وديعة عُرفت باسم "كنز بنغازي"، وهذا الكنز احتوى على قرابة 6 آلاف قطعة من رؤوس تماثيل وقطع نقدية من معادن مختلفة وحُلي ومجوهرات.

ووصل الأمر في ليبيا إلى هدم مبانٍ تاريخية تُعد معالم، مثل هدم فندق "برنيتش قصر الجزيرة" في بنغازي بحجة إعادة البناء، وتدمير مساجد ومقابر وأضرحة تاريخية، مثل تدمير مقابر "زويلة" التاريخية السبعة، والتي تُعد من معالم المدينة. وتعرضت العشرات من المواقع الأثرية الليبية للتدمير والنهب في مختلف جهات البلاد، إذ أكد عالم الآثار الليبي فضل الحاسي في تصريحات صحافية أن "أكثر من 15 موقعًا أثريًا تعرَّضت للتجريف منذ 2011م وتحوَّلت إلى مساكن، بينها مواقع داخل مدينة شحات، شرقي البلاد". وقال إن "نقوشًا صخرية في جبال (أكاكوس) في قلب الصحراء تعرَّضت أيضًا إلى أعمال تخريب بالطلاء، بينما طالت عمليات القصف العشوائي قصرًا عثمانيًا في بنغازي."

كما قام الكيان الإسرائيلي الغاصب باستهداف التراث العربي في فلسطين، حيث دمرت إسرائيل "حي المغاربة" بمدينة القدس القديمة الملاصق لحائط البراق، بالإضافة إلى تحويل المتحف الفلسطيني بالمدينة إلى مقر لدائرة الآثار الإسرائيلية ونهب ما بها من آثار، ومحاولات حرق المسجد الأقصى، وحفر الأنفاق أسفل الجدار

الجنوبي للمسجد الأقصى وتعريض جزء كبير منه لخطر التصدع والانهيار على مرأى ومسمع من الجميع، كذلك إحراق الكتّاب المقدس على جبل الزيتون، وإحراق أربعة مراكز مسيحية أثرية بالقدس، كما تم سرقة تاج السيدة العذراء من كنيسة القيامة.

إن ملكية التراث الثقافي للإنسانية جمعاء، ولأن الدولة أو المجتمع هو صاحب ذلك التراث الثقافي وحارس عليه؛ فمن واجبه حمايته والمحافظة عليه قبل الآخرين والدفاع عنه إذا لزم الأمر، فعلى مر العصور كان الاعتداء على التراث الثقافي وسيبقى ما دام الإنسان يحارب أخاه الإنساني الذي صنع ذلك التراث.

وعلى مر العصور تعمّد الغازي والمستعمر تدمير التراث الثقافي للبلد المحتلّ أو المهزوم، لعزل الشعوب المستعمرة عن ماضيها وعن ارتباطها بالأرض وعن انتمائها وهويتها الوطنية، وحتى يحدث الاستقلال وينتصر المهزوم كان لا بد للشعوب المستعمرة من استمداد قوتها من تراثها الثقافي والتمسك به، بل والدفاع عنه حتى بالدم والروح.

وتظهر أهمية المجتمع المحلي وفاعليته في الحفاظ على تراثه إبان الملمات والمحن والحروب، حيث يغيب في تلك الظروف عمل معظم المؤسسات (العالمية والوطنية الرسمية) التي تُعنى بالحفاظ على ذلك التراث وتظهر آثار التربية وحب الوطن والانتماء الحقيقي له، وكأنها طبيعة لحفظ الاتزان الثقافي وصراع بقاء الهوية بين الغازي الذي يكون هدفه طمس الهوية الثقافية للمغزوّ، والمهزوم الذي يريد دائمًا أن

يحافظ عليها بكل ما أوتي من قوة.

حدث هذا في الماضي البعيد والقريب، فها هي جموع المواطنين في روما يدافعون ويقفون في وجه المستعمر الفرنسي في أثناء سيطرته على مدينتهم في نهاية القرن التاسع عشر إبان حكم نابليون كي ينقذوا المسلات (أصولها مصرية فرعونية) الأربع الموجودة هناك، ويبذلون في سبيل ذلك حياتهم حتى نجحوا في ذلك ولا تزال تلك المسلات ماثلة في أجمل ساحات روما، وإحداهما موجودة في ساحة الفاتيكان، أشهر الساحات على المستوى العالمي.

وكذلك فإن الفرنسيين بدورهم في فترة الحرب العالمية الأولى والثانية حافظوا على تراثهم الثقافي، فعند انتهاء الحرب العالمية الأولى مباشرة شُكلت لجان متخصصة من مهندسين وأثريين قاموا بعملية التوثيق للمباني التاريخية والأثرية، وبدأوا بعمليات الترميم، وقد استفادوا من تجربتهم في الحرب العالمية الأولى، فأدى ذلك إلى القيام بأعمال الحماية والمحافظة قبل وفي أثناء المعارك - كما يحدث الآن تمامًا من قبل المسئولين الأثريين فى اليمن والعراق، بعد أن تم تدمير معظم المواقع الأثرية هناك، وهي خسارة فادحة ليس لشعب البلدين فقط بل للإنسانية كلها.

فمن الإجراءات الوقائية وقتئذ خُزنت 45 ألف قطعة أثرية من القائمة المسجلة للتراث الفرنسي في مكان آمن في بداية الحرب، أما إبان الحرب فكان هناك جهاز يعمل على الحماية والمحافظة لذلك التراث،

فقاموا بتوثيق المباني هندسيًّا حتى إذا ما دُمرت تلك المباني كان بالإمكان ترميمها بشكل صحيح.

وكذلك الشعب البريطاني بذل جهودًا كبيرة إبان الحرب لحماية تراثه، فلقد نقل المتطوعون المقتنيات الأثرية والتراثية التي يمكن نقلها إلى مناطق بعيدة عن المدن في الكهوف، فقد نقلوا شبابيك الكنائس وأثاثها والمباني التقليدية، كما نقلوا التماثيل والتحف الفنية من تاريخية وأثرية من المتاحف ومن غيرها من المباني التاريخية ومن المواقع الأثرية، أما التماثيل الكبيرة والمعالم المهمة الثابتة (التي لا يمكن نقلها) فقد غطّوها بالتراب والطوب حتى لا يُدمرها القصف، بينما اضطلع المتخصصون من مهندسين معماريين وإداريين محليين برفع وتوثيق المعالم المهمة الموجودة في المدن الإنجليزية، حتى تكون مرجعًا لحالات الترميم بعد انتهاء الحرب إذا ما قُصفت.

وجاءت اتفاقية لاهاي لحماية الممتلكات الثقافية في حالة نزاع مسلح في 14 مايو 1954 اعترافًا بما مُنّيت به الممتلكات الثقافية، وعلى رأسها المواقع الأثرية والمباني التاريخية، من أضرار جسيمة خلال النزاعات المسلحة الأخيرة، وأن الأخطار التي تتعرض لها تلك الممتلكات فى ازدياد مطرد نتيجة لتقدم تقنية الحروب، وعلى هدى المبادئ الخاصة بحماية الممتلكات الثقافية في حالة نزاع مسلح المقررة في اتفاقيتي لاهاي 1899 وعام 1907 وميثاق واشنطن المؤرخ 15 أبريل 1935 جاءت المادة (4) بتعهد الدول الموقّعة باحترام الممتلكات الثقافية الكائنة في أراضيها أو أراضي الأطراف الأخرى،

وذلك بامتناعها عن استعمال هذه الممتلكات أو الأماكن المجاورة لها مباشرة لأغراض قد تُعرّضها للتدمير أو التلف في حالة نزاع مسلح، وبامتناعها عن أي عمل عدائي إزائها.

كما تتعهد أيضًا بتحريم أي سرقة أو نهب أو تبديد للممتلكات الثقافية ووقايتها من هذه الأعمال.

وأضافت المادة (5) أن على الأطراف المتعاقدة التي تحتل كلًّا أو جزءًا من أراضي أحد الأطراف الأخرى تعضيد جهود السلطات الوطنية المختصة في المناطق الواقعة تحت الاحتلال بقدر استطاعتها، في سبيل وقاية ممتلكاتها الثقافية والمحافظة عليها.

وجاءت المادة (6) بجواز وضع شعار مميز على الممتلكات الثقافية لتسهيل التعرف عليها.

ونحن هنا لسنا بصدد عرض مواد الاتفاقية بموادها البالغ عددها السابعة والأربعون، والتي تم تحديث بروتوكولها في يناير 2000، إذ ما سبق عرضه من انتهاكات لتراثنا العربي على يد الدول المحتلة أو نتيجة للنزاعات المحلية والتحالفات العسكرية، قد دمرت أول ما دمرت كل القوانين والاتفاقيات الدولية وما أكثرها، ولا يتوقف الأمر عند اتفاقية لاهاي فقط.

وتنصّ قوانين «اليونيسكو» على أن في حالة الحروب ووقت الخطر يجب أن يتدخل جيش الدول وينتشر لحماية المواقع والمدن الأثرية، لكن في حالة أن الجيش هو الآخر أصبح طرفًا في النزاع المسلح

القائم، فوقتها يجب أن تتدخل قوات التحالف التابعة لـ«اليونيسكو»؛ لأن هذه المواقع والمدن الأثرية تكون مُسجلة على قائمة التراث العالمي، فهي ليست ملك الدولة الموجودة بها فقط، فأي موقع أثري يتم تسجيله في القائمة فهو بمثابة إعلان واضح على مشاركة كل دول العالم للدولة الموجود بها هذا الموقع في إدارته، وإذا تم الاعتداء عليه فإما أن يتم إخراجه من قائمة التراث العالمي وهذا أقل الأضرار، لكن إذا كان موقعًا مهمًّا فوقتها تتدخل قوات عسكرية دولية لحمايته؛ وحتى هذا لم يحدث.

لذا يجب الاعتماد الكلي على وعي الشعوب العربية بثروتها الحقيقية من تاريخ وحضارة، ويجب أن تقوم النخب في تلك الشعوب بدورها في حثّ جموع فئات الشعب على التكاتف والالتفاف حول مواقعها الأثرية واتخاذ كافة التدابير الممكنة للزود عن تراثهم التليد إيمانًا منهم بأن التراث جزء من تاريخ الأمم ومن واقعها الذي يجب أن يُعاش، وأن يصبح جزءًا من نسيجها المعاصر والمستقبلي.

وهناك مؤسساتنا العربية الإسلامية التي تعمل في مجال الحفاظ على التراث الثقافي نشأت في الوطن العربي، مثل المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم "ألكسو" (ALECSO)، وتقوم بالنشاطات نفسها التي تقوم بها منظمة اليونيسكو، والمنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة (ISESCO)، ومنظمة المدن العربية، ومنظمة العواصم والمدن الإسلامية، بالإضافة إلى مؤسسات إسلامية وعربية ثقافية غير حكومية نذكر منها: منظمة الأغاخان، وجمعية الحفاظ على التراث

في مصر، ومؤسسات التراث الأثري والمعماري والحضري في بعض الدول العربية، ومؤسسات التراث الديني والوقف الإسلامي.

يجب التعاون بين هذه الكيانات العربية الثقافية للقيام بدور فعال وعاجل في تسجيل وحفظ التراث العربي، فليس هناك حتى الآن قوانين محلية أو دولية كافية تحمي ذلك التراث. وجدير بالذكر أن أول من دعا إلى الحفاظ على المنتج الثقافي المعماري القديم في أوروبا بسبب الحنين إليه كان في عصر النهضة الإيطالية عندما اتخذ فنانوه الفن الكلاسيكي الروماني مصدرهم وملهمهم، وبشكل رسمي كان رافيللو **Raffello** قد كتب إلى البابا "ليو العاشر" رسالة شهيرة تعود على الأرجح إلى العام 1512 أو 1513، عبّر فيها عن عظم الحضارة الرومانية، وكيف أن حجارة معالمها تحولت إلى غبار ليصنع منها الجير الحي، وطالب البابا بحفظ المعالم في إيطاليا، وفي عام 1515م عيّنه البابا مراقبًا للآثار ووضع عقابًا قاسيًا لمن يدمر الآثار.

لكننا نستطيع أن نقول إنه في العالم العربي كانت هناك دعوة مشابهة في جوهرها بالمناداة بحماية التراث، لكنها أقدم وتعود إلى العصر البيزنطي، حيث إنه في أول مجمع للكنائس المسيحية انعقد في مدينة نيسا سنة 325م برئاسة قسطنطين ووالدته القديسة **هيلانة**، ألقى الأسقف "**مكاريوس**" بطريرك بيت المقدس خطابًا مؤثرًا عن الأماكن المقدسة وأوضاعها المتردّية وحاجتها إلى الترميم والحماية، وبذلك تكون دعوة الحفاظ بل وترميم التراث الثقافي الديني في خطبة البطريرك **مكاريوس** سابقة لرسالة **رافيللو** في رسالته إلى البابا بما

يقارب اثني عشر قرنًا.

* * * * *

18- أقدم دراسة اقتصادية عن حفظ الآثار المصرية

جاء في كتاب الأثر الجليل لقدماء وادي النيل لمؤلفه حضرة **أحمد أفندي نجيب** (مفتش وأمين عموم الآثار المصرية)، والصادر عن المطبعة الأميرية ببولاق مصر المحمية سنة 1895 أفرنجية، الطبعة الثانية، في فائدة الآثار والحرص على المنع من العبث بها ونلخصها فيما هو آت:

يقول **أحمد أفندي نجيب** - منذ ما يزيد عن مائة وتسعة عشر عامًا - تنحصر فائدة حفظ الآثار في أمرين جليلين أحدهما مادي والآخر أدبي، أما المادي - وهو موضوع طرحنا اليوم - فهو الشهرة التي جعلت لمصر اسمًا كبيرًا في جميع المسكونة - يقصد سكان الأرض (العالم) - جلبت به سراة الناس ومياسيرهم من الآفاق حتى صارت كأنها كعبة تشدّ لزيارتها الرحال وتُنفق لأجلها الأموال وتختلف إلى ساحتها الأغراب العجم والأعراب، وتهوى إليها الأجانب من كل ناحية وجانب ويبذلون النفس والنفيس لرؤية طيبة ومنفيس، فتروج التجارة بهذه الزيارة وتنصلح الأحوال بانتعاش الآمال وتزيد الأشغال وتكثر الأعمال، ويهش (يسعد) وجه الدهر إلى الفقير بعدما كان عبوسًا قمطريرًا فتصير أيامه مواسم بثغور بواسم.

وبيان ذلك أننا إذا فرضنا - الكلام ما زال على لسان **أحمد أفندي نجيب** يُعبّر به عن عصره - أن عدد الوافدين في كل سنة لا يزيد عن

الستة آلاف نفس ما بين رجال ونساء، وأنفق بها كل امرئ منهم مائة وخمسة وعشرين جنيهًا إنكليزيًّا لبلغ ذلك سبعمائة وخمسين ألف جنيه. وإذا فرضنا أن الذي يدخل في جيب شركات وابورات النيل وأصحاب الفنادق والخانات (اللوكندات) والتياترات (المسارح) والملاهي وثمن بضائع أفرنكية وأشربة روحيه (خمور) ومكيفات - لا أدري ما المقصود بها على وجه الدقة ولكن لاحظ معي التنوع في الخدمات التي كانت تُقدّم لسائح عام 1895 وما قبلها - وغير ذلك هو بمبلغ مائة وخمسين ألف جنيه نظير الربح الصافي بعد كل المصاريف لكان الباقي ستمائة ألف جنيه تدخل في جيب مصر خاصة، منها عشرة آلاف إلى السكة الحديد ما بين مصر وإسكندرية وما بين إسكندرية والرمل، وأربعة آلاف لمصلحة حفظ الآثار نظير رسم الفرجة على المتحف المصري والسياحة بالصعيد، والباقي وهو خمسمائة وستة وثمانون ألف جنيه يدخل في جيب أهل مصر ما بين خدم ومترجمين بفنادق مصر والإسكندرية، وخدم ومترجمين وملاحين بوابورات الشركات على النيل، وعمال بورشها وخفراء وحاملي الإشارات ومتعهدين بلوازم الزائرين بالصعيد، وخفراء بالمحطات وملاحين بالزوارق (المعادي) وحمارين وسائقي العربات بالصعيد ومصر والإسكندرية وأجرة السفن المعروفة بالذهبيات وتلغرافات وبريد ومأكل ومشرب بالصعيد ومصاريف مستشفى خيرية للفقراء بقرية الأقصر على طرف الخواجا كوك - يبدو أنه كان هناك من يتولى جمع تبرعات لهذه المستشفى من السائحين لمدينة

الأقصر، وثمن منسوجات ومصنوعات وطنية ومشرقية - ربما يقصد شرقية - وتبرعات وهبات ومسامحات - يقصد هنا البقشيش - فضلًا عن الحركة العمومية ونمو الصادر والوارد وأرباح الجمرك وهذه الحسبة تقريبية وإلا فالحقيقة بمعزل عن ذلك بمراحل لأنها أقل ما يمكن، ولمّا استفهمتُ من أحد شركات الوابورات علمتُ أن عدد الزائرين لا يقل في كل سنة عن الستة آلاف نفس، وأن ما ينفقه كل واحد مدة إقامته بمصر مائة وخمسين جنيهًا، وعلمتُ أن بطرف هذه الشركة أربعين مترجمًا تختلف مرتباتهم ما بين ستة جنيهات إلى خمسة عشر جنيها شهريًّا، وبالاستفهام من حضرة مدير الآثار عن عدد السائحين في كل سنة قال إنه يبلغ لغاية السبعة آلاف نفس، بفرض أن كل واحد ينفق مائة وعشرين جنيهًا. وبالاستفهام من قبودان - قبطان - أحد الوابورات علمت أن مستخدميه - الذين يعملون عليه - خمسون نفسًا ما بين سواري وقبودان ورئيس وملاحين ومهندس وسواق وكومساري ومتعهد بالمأكولات وطباخين ووكيل بوسطة وفراشين ومترجمين وغير ذلك.

ومن البديهي أن سبب ذلك كله هو الاشتياق لرؤية تلك المباني القديمة - يقصد الآثار - التي إذا أتلفناها لم نر من هؤلاء الزائرين ديارًا ولا نافخ نار، ولم ننتفع بدرهم ولا دينار، فضلًا عن كساد البضائع والسلع الوطنية بدل رواجها مدة أربعة أشهر في كل سنة - الموسم السياحي - ولا يخفى أن رواج حال الحكومة مرتبط برواج حال الأمة وثروتها؛ لأن الفلاح والتاجر والصانع إذا عجزوا عن دفع ما

عليهم من الأموال كيف يكون حالها (راجع تاريخ مصر قبل حكم الدولة المحمدية والعلوية بالجبرتي والخطط الجديدة)؛ لذا شبّه أهل الصعيد موسم وفود الأجانب بمصر بموسم الحج الشريف عند عرب الحجاز.

أما ما تأخذه مصلحة حفظ الآثار برسم الفرجة فتنفقه على إصلاح ما يلزم إصلاحه بالآثار، فيحول هذا المبلغ إلى يد الوطني أيضًا لأن المقاولين والفعلة والعمال جميعهم وطنيون فكأن هذه النقود ما خرجت من يد الأجنبي إلا لتدخل في جيب الوطني، إما مباشرة أو بواسطة.

فعلى ذلك لم يكن الحرص على بقاء الآثار قاصرًا على مجرد العبرة والتذكار أو ضنًّا بما لم يوجد عند غيرنا، بل صونًا لأخبار الأولين ومنفعة للمصريين، وتخليدًا لمجد الأوائل، ولم أعنِ **قحطان ووائل**: أسماء لقبائل عربية قديمة.

* * * * *

19- مقدمة للطرق الفنية لفحص الأحراز الأثرية

في منتصف القرن التاسع عشر، انتشرت أعمال التنقيب عن الآثار في كل ربوع مصر، ووجدت الكثير من كنوزنا الأثرية طريقها إلى السوق في الخارج، حتى إن أيسر السبل للحصول عليها كانت عن طريق شرائها من التجار - كانت التجارة في الآثار مسموح بها قانونًا حتى عام 1983م - ويتطلب هذا النوع من التجارة خبرة تختلف عن تلك التي كانت تتوافر لدى المنقّب الميداني؛ إذ إن الحاجة لم تكن للاكتشاف وإنما للتمييز بين الأصلي والمزيف منها، وأصبح المزيفون المقلدون في ذلك الوقت، يتمتعون بمهارة فائقة وحذق يبلغ حدًّا كبيرًا من الدقة، فكانت "الجعارين" على سبيل المثال تنتج بالمئات في حجرات خلفية في محال الأقصر، وكان يتم إخفاؤها بحذق بطلاء رقيق مصنوع من الحرز المهشّم الذي يوجد بين أربطة المومياوات، وكانوا يضيفون إليها مسحة الزمن والقدم عن طريق إطعامها للديوك الرومية؛ إذ يبدو أن جهازها الهضمي يؤثر في لون الجعارين أو الآثار فتبدو وكأنها قد دُفنت تحت الأرض لمدة ألفي عام.

وكانت أفضل طريقة لضمان أصالة وصحة قطعة أثرية مصرية هي التنقيب عنها واستخراجها من الأرض، فكانت المتاحف والملوك والحكومات والأفراد على حد سواء يقومون بتمويل الحملات بهدف وحيد، هو اقتناء الكنوز التي لا يرقى الشك في أصلها لأنها استخرجت من باطن الأرض.

وعلى الرغم من وجود أجهزة فحص حديثة للآثار، مثل جهاز التحليل بأشعة التحليل بأشعة التفلور "إكس راي فلورسنس"، وجهاز التصوير بطيف الأشعة فوق البنفسجية "ألترا فيلوت"، كذلك الميكرسكوب الضوئي، وغيرها من التقنيات الحديثة للكشف عن الآثار، إلا أن هذه الأجهزة غير متوفرة في المناطق الأثرية ولا توجد إلا في المتحف المصري بالتحرير فقط.

جاء بالمعجم الوسيط كلمة حَرَزَ؛ حرَزَ: يَحرُز، حَرْزًا، فهو حارِز، والمفعول مَحْروز وحَرِز • حرَزَ المالَ صانه، حفظه أي لا يُذكر ولا يُعتدّ به.. حرَز الجنديُّ سلاحَه، هذا شيء لا يُحرَز..

وتعريفه قانونًا: هو كل كيس أو غلاف أو علبة أو وعاء أو خرزانات أو تابوت يحفظ بها الشيء المضبوط من طرف الضبطية القضائية والمرتبط احتمالًا بالتحقيق الابتدائي تفاديًا لإتلافه، ويشرف على الحرز ضابط الشرطة القضائية شخصيًّا الذي يلتزم أمام الجهة القضائية بتقديمه غير متلف مرقم ومشار إليه في محضره، قد يرتبط الحرز ببطاقات حرز قد تكون مكشوفة أو غير مكشوفة أو مكشوفة مغلقة.

قد تعني كلمة الكشف: إما وضع الشمع الأحمر ممهور بطابع الدولة على خيط مثبّت في العينة دون غطائها أو طبع الختم بالشمع الأحمر في واجهة العينة.

كما تُعبّأ العينات في أظرفة أو أكياس وختم بالشمع الأحمر ويطلق عليها مصطلح الحرز المغلق يستوفي الحرز الشروط الشكلية المتعارف

والمنصوص عليها في قانون الإجراءات الجزائية.

إن فحص الأحراز الأثرية من أهم مهام الآثاريين؛ وذلك لتمييز الأصيل من الدخيل، والحقيقي من الزائف من الأحراز الأثرية أو الشبيهة بالأثرية، وذلك بهدف الحفاظ على تراثنا من الضياع بأحد الأساليب غير المشروعة، بالإضافة إلى استبعاد الآثار المزيفة أو المقلّدة حتى لا تُثير تشوّشًا لدى الدارسين. وبرغم خطورة وأهمية عملية فحص الأحراز الأثرية، إلا أننا نفتقد إلى مادة علمية مكتوبة عن الطرق الفنية والأساليب العلمية لمعاينة وفحص الأحراز الأثرية، بحيث يمكن أن يطّلع عليها الآثاري المكلَّف بهذا العمل لتساعده على اتخاذ القرار باطمئنان لا يعترية لبس ولا يشوبه شك.

ولا ريب أن كل آثاري يقوم بالمعاينة يعتمد كلية على مجموع خبراته العلمية والعملية، وعلى حسه الأثري، ولا يمكن لأحد أن ينكر أهمية عنصري الخبرة والحس الأثري، غير أنه من غير الصحيح أيضًا أن يكون الاعتماد كل الاعتماد على هذه الطريقة وحدها في الفحص والتحديد، وبالتالي فيجب على القائم بمعاينة الحرز الأثري أن يتسلح بقواعد وأسس علمية محددة يجب عليه مراعاتها في أثناء المعاينة كي يطمئن قلبه وضميره إلى قراره، ويقلل من إمكانية حدوث شيء من الالتباس الذي يحدث أحيانًا في التميز بين ما هو أصلي وما هو غير ذلك، خاصة حين تكون القطعة الأثرية غير جيدة الصنع فيحسبها زائفة، أو تكون القطعة الزائفة شديدة الإتقان في التنفيذ فيحسبها أثرية.

أولًا: المحاور التي ترتكز عليها معاينة الأثر

لا بدّ للقائمين على عملية الفحص أن يعلموا أن للقطعة المطلوب معاينتها وجهين: مظهر وجوهر، وأن حاسة الآثاري بمجرد النظر قد تُمكّنه من يتأتى إلا لآثاري خبير، له من المؤهلات العلمية والخبرات العلمية ما يؤهله لإبداء رأيه بدقة وثقة.

ويمكننا في السطور التالية عرض بعض المحاور التي يجب على الآثاريين أن يعملوا على أساسها حين معاينة الحرز - حسب ما يتراءى للكاتب - في ما يلي:

1- الحاسة الأثرية:

لمّا كانت حواس الإنسان هي وسائل إدراكه العقلي لكل ما يحيط به من أشياء، فعلى الآثاري أن يعتمد عليها ويوظّفها في المقام الأول؛ لأنها ستقرب له الطريق في الحكم على قيمة الحرز من عدمها، وقد توفر له كثيرًا من الوقت والجهد في دراسة الحرز، إضافة إلى كون الحاسة الأثرية عاملًا مهمًّا في بعث اطمئنان الآثاري إلى قراره في الحكم.

ولا شك أن هذه الحاسة تمو وتتزايد مع الخبرات المتراكمة للآثاري في المواقع الأثرية والمتاحف، ومن معايشته الدائمة للآثار، ولا تتأتى من مجرد الدراسة النظرية في المرحلة الجامعية أو غيرها.

كذلك فإن للقطع الأصلية طابعًا خاصًّا يجعل لها تأثيرًا غير محسوس في نظر من يراها، ومع اعتياد الآثاري الخبير على التعايش مع الآثار

ما يجعله يشعر بألفة معها تجعله - بسلطان الحواس - قادرًا إلى حد كبير على التفرقة بين ما هو أصلي وما هو زائف، غير أنه - وكما سبق القول - لا يجب الاعتماد كليًّا ودائمًا على هذه الحاسة (مع التسليم بأهميتها)، فما يُدريك لعل أحد المتاجرين يبلغ من المهارة والدقة في التزييف وأساليب الخداع ما يجعل القطعة المقلّدة شبيهة بالقطعة الأصلية أو العكس؛ لذلك فلا بد من الاعتماد على محاور أخرى يجب العمل عليها لتأكيد حكم ما تراه الحاسة الأثرية أو نفيه.

2- مادة الحرز:

عادة ما تُصنع القطع المقلّدة من مادة سهلة التشكيل (كالجبس، أو الحجر الجيري)؛ لأن المُقلّد للقطع الأثرية لا بد وأنه يريد إنجاز عمله بوقت وجهد أقل، معتقدًا أن شكل المادة أو نقوشها هو أهم ما يجب التركيز عليه.

وفي القطع المقلدة عادة ما يميل المقلدون إلى صبغ مادة الصنع الأساسية (الجبس مثلًا) ببودرة معينة أو طلاء لجعل الشكل النهائي للقطعة شبيهًا بمادة أثرية، وقد يتم تلوين القطعة بالتراب أو الطين لتفقد بريق حداثتها (كي تبدو قديمة)، وقد يتم إحداث كسور بها في مناطق معينة (ككسر جزء من تمثال أو لوحة، أو جعل حوافّ اللوحة غير منتظمة، أو ما شابه)، وهذا لا يمنع من أن يحاول بعض المُقلّدِين الحصول على أحجار أصلية – غشيمة؛ أي ليس مدوَّن عليها أية نقوش أو كتابات - من المحاجر أو المواقع ثم نقشها بنقش حديث،

فيبدو نوع الحجر مادة مقنعة للآخرين بأثرية القطعة، وبذلك يكون أمامنا حجر قديم (أي أثري) لكن لا قيمة تاريخية له، لكون مادته الفنية غير أصلية.

وفي القطعة الأصلية يميل المتاجرون إلى إخفاء معالم أصالتها بوسائل شتى بهدف إخفاء مادة الصنع من جهة، والتدخل بالطلاء بمواد معينة لتغيير شكل المادة أو ما عليها من طلاء أصلي، ولتوضيح ذلك نذكر ما قام به المهندس الألماني **لودفيج بورخاردت** عام 1912م من إخفاء جمال وألوان التمثال النصفي للملكة "**نفرتيتي**" لتستولي عليه ألمانيا ويظل بمتحف برلين إلى الأبد.

ومن هنا لا بد لمن يقوم بمعاينة الحرز الأثري أن يتعامل بحذر مع مادة الحرز من جهة، ومادة الأصباغ المستخدمة من جهة أخرى، فعليه إذن أن يكون على خبرة بطبيعة المواد المستخدمة في صناعة الآثار الأصلية، لأن ذلك يؤدي بالطبع إلى امتلاك الآثاري لواحد من أهم معايير تقييم القطع محل المعاينة.

ولا شك أن ذلك يعني ضرورة عمل دورات تدريبية للآثاريين المنوطين بهذا العمل لفهم طبيعة المواد الأثرية والأصباغ، فإذا تعذّرت دراسة كل هذه المواد يمكن مثلًا دراسة أكثر المواد شيوعًا (كالحجر الجيري، أو الرملي)، إضافة إلى بعض الأحجار الكريمة وشبه الكريمة (كالعقيق، أو الفيروز)، وبعض الأخشاب (كالأرز، أو الجميز)، والسبائك المعدنية (كالذهب، أو الفضة، أو البرونز).

3- المحاور الفنية لتقييم الحرز:

بعد التقييم الظاهري للقطعة (من خلال الحاسة الأثرية، ودراسة مادة الصنع)، يجيء دور الدراسة العلمية والفنية لها، وذلك للحكم على قيمتها الأثرية من منظور علمي، ويعتمد التقييم العلمي والفني للقطعة على أساس طبيعة القطعة ذاتها، فلكل نوع منها أسلوب في التقييم، فقد تكون القطعة تمثالًا (حجريًا، أو خشبيًّا، أو معدنيًّا)، وقد تكون القطعة لوحة ذات نقوش (من مناظر، أو كتابات)، وقد تكون عملات معدنية، أو نماذج من الفنون الصغرى (كالحُلِي بأنواعها، والجعارين، والأختام)، وبالتالي فإن تقييم كل نوع من الآثار سيكون له معاييره المحددة في الحكم. ومن هنا تظهر لنا أهمية التخصص في مجالات علم الآثار، فيجب أن يكون هناك متخصص في الفخار مثلًا، أو في الفن المصري القديم وسماته، وآخر في العملات.. إلى غير ذلك.

أما المحتوى الفني للنقوش فيتطلب آثاريًّا له خلفية بالعقائد الدينية القديمة (للتعرف على صور الأرباب، وألقابها، ورموزهم، وأساطيرهم)، وكذا خلفية بالتاريخ القديم (لمعرفة أسماء الملوك، وقراءة الخراطيش والألقاب الملكية)، كذلك لا بد من وجود خبير في قواعد الكتابات والخطوط القديمة (لقراءة النقوش من منظور فني ولغوي).

4- تشكيل لجنة الفحص وأسلوب عملها:

ويرى الباحث - مما تقدم - أن عملية تشكيل لجنة الفحص إجراء مهم يجب أن تحكمه معايير معينة حتى تؤدي الغرض منها على أكمل وجه؛ إذ إن هذه المعايير لا تقل أهمية عن عملية الفحص الفني للحرز بآلياتها المختلفة.

ولا ريب في أن عدم تشكيل اللجنة على أسس علمية يُعدّ إخلالًا جوهريًا في الهدف من تشكيلها، ويُعد مقدمة طبيعية إلى خلل ما فيما ستنتهي إليه اللجنة من نتائج، وعلى ذلك يجب مراعاة النقاط التالية عند تشكيل اللجنة:

1- بالنسبة لعدد أفراد لجنة المعاينة، يرى الباحث أنه لا يجب أن يكون ثابتًا، وإنما يتم تحديده حسب طبيعة الحرز المراد فحصه، على ألا يقل العدد - على أي حال - عن ثلاثة من الآثاريين (بالإضافة إلى المُرمّم، والآثاري الحديث، ومسئول الشئون القانونية).

وربما يكون من الضروري أن يزيد عدد الآثاريين إلى أربعة أو أكثر، وذلك حين يكون الحرز المراد معاينته عدة قطع مختلفة في طبيعتها، هنالك يتطلب الأمر وجود أكثر من تخصص في اللجنة.

2- إذا قررت اللجنة حال معاينتها أن الحرز أصلي، عليها أن تُثبت في تقريرها المقدم للنيابة (وكذا في تقريرها المبدئي) الحالة العامة للحرز من حيث كونه سليمًا، أم مكسورًا إلى جزأين أو أكثر، أم ناقصًا لأجزاء معينة.. إلخ؛ وذلك حتى يكون هذا ضمانة للحفاظ على الأثر من أية تلفيات قد تحدث له بين وقت فحصه وحتى استلامه وحفظه في

المكان المخصص.

ويجب أن تكون عملية استلامه من النيابة في أسرع وقت ممكن، ومن خلال لجنة تضم مرممين؛ وذلك لصيانة الأثر وحفظه من التلف نتيجة النقل أو غيره، على أن يكون من بين أعضاء اللجنة (استلام الأثر) واحد من أعضاء لجنة الفحص.

3- إذا قررت اللجنة أن الحرز غير أصلي، يرى الباحث ألا توصي اللجنة - كما هو متّبع حاليًا -

بإعدامه بمعرفة النيابة، وإنما توصي بتسليمه إلى المنطقة الأثرية لإعدامه بمعرفتها؛ وذلك ضمانًا لإتمام عملية الإعدام، وتقوم المنطقة الأثرية بالإعدام بعد أجل معين من استلامه، على أن يكون ذلك بمعرفة لجنة يحضرها أحد أعضاء اللجنة التي قضت بإعدام الحرز، ويثبت ذلك بمحضر رسمي مُلحق بالتقرير الفني في الملف المخصص، مع مراعاة ألا تتم عملية الإعدام إلا بموافقة مدير عام المنطقة بعد الاطلاع على التقرير النهائي للجنة الفحص واعتماده.

4- وبصرف النظر عن التقرير الذي تكتبه لجنة الفحص للنيابة العامة (والذي تهتم فيه بالشكل القانوني) يرى الباحث ضرورة أن تقوم اللجنة - في الوقت ذاته - بكتابة تقرير فني مبدئي عن الحرز، يتضمن التوصيف الدقيق له (مقاساته، ومادته، ووصفه) على غرار عملية التسجيل الأثري، ويكون ذلك التقرير المبدئي نواة لعمل تقرير فني تفصيلي نهائي، يوضع في ملف خاص بمنطقة الآثار، ويتم ذلك سواء

أكان الحرز أصليًّا أم زائفًا، ليكون بمثابة وثيقة يُرجع إليها عند اللزوم، على أن يكون التقرير مصحوبًا بصور فوتوغرافية تقوم اللجنة بالتقاطعها للحرز بعد استئذان النيابة.

5- ضرورة وجود سجل خاص للأحراز الأثرية (بخلاف سجل الحفائر)، وأن يقوم المجلس الأعلى للآثار بطباعته وتوفيره بالمناطق، ويتضمن السجل جداول تضم كافة المعلومات المطلوب إثباتها عن الحرز. ويوقّع على بيانات السجل الآثاريون أعضاء اللجنة المشاركة في فحص الحرز أو استلامه.

وختامًا يرى الباحث ضرورة أن تقوم اللجنة بمخاطبة مركز الشرطة والنيابة العامة القائمين على التحقيق، وذلك لتقديم كافة المعلومات عن ظروف العثور على الحرز، ومكانه بدقة، والشخص الذى عُثر على الحرز بحوزته.. إلى غير ذلك مما يحصره التحقيق أو ينتهي إليه في هذا الموضوع، وذلك بغرض أن يحيط المجلس الأعلى للآثار علمًا بكل ما يتعلق بالحرز من معلومات، وما يتعلق بالقضية من ملابسات، مما يتيح لنا تحديد الأماكن التي توجد بها هذه الأحراز، ودراسة الموضوع من كافة جوانبه؛ فذلك الإجراء قد يؤدي إلى اكتشاف مناطق أثرية بكر، فنبادر بإنقاذها، وقد نتمكن من رصد حيل العابثين بتراثنا، فنتمكن من رصدهم وملاحقتهم بمساعدة الأجهزة الأمنية، مما يُسفر عنه هذا الإجراء من نتائج تضمن الحفاظ على تراثنا، وتحديد المواقع الأثرية، وإخضاع ما لم يُخضع منها، ومراقبة الأماكن التي تتكرر فيها وقائع العثور على لُقى أثرية، وهكذا تكون أعين المجلس

الأعلى للآثار موضوعة بيقظة على كل بقعة في مصر ذات تاريخ وحضارة.

* * * * *

20- قراءة جديدة للحملة الفرنسية على مصر

هذا الكتاب "الحملة الفرنسية على الإسكندرية"، **كليبر ضد بونابرت** (1798-1799م) للأستاذ الدكتور **عباس أبو غزالة** - والكتاب باللغة الفرنسية - يُلقي أضواء جديدة على حدث مهم وغير معروف في بداية الحملة الفرنسية على مصر (1798-1801)، إبان صعود نجم **بونابرت** متوّجًا بأمجاد انتصاره في إيطاليا. وقد حاول **بونابرت** سائرًا على خطى الفاتح الأكبر **الإسكندر**، مؤسس المدينة، وخطى الإمبراطور **يوليوس قيصر**، حاول إعادة طموحاتهم في احتلاله الإسكندرية. وقد أراد **بونابرت** أن يجعل الإسكندرية مكان اختيار سياسته الرامية لتحديث مصر، نظرًا لأهمية موقع المدينة التي تصل إليها الإمدادات وما يلزم القوات من ذخائر حربية. وتمثل شخصية نابليون، الذي كان يُدعى "بونابرت" في مصر، أسطورة بطل فرنسي ومغامر، وما زالت حروبه تُدرَّس في الأكاديميات الحربية. كما أن كتاب "وصف مصر" يعد موسوعة لا مثيل لها، شارك في إعدادها علماء الحملة. فقد نجح "بونابرت" في أن يجذب - إلى جانب قوات الجيش - مائة وسبعًا وستين عالمًا من مختلف العلوم والفنون والآداب، وكان ذلك حدثًا فريدًا في تاريخ الحروب.

حدود الدراسة:

بدأت الحملة في يوليو 1798م، وغادر الجيش الفرنسي مصر في 14 سبتمبر عام 1801م، وكانت مدة الحملة ثلاث سنوات وشهرين

ونصف. فرضت الأحداث بالإسكندرية حدود الدراسة، واختار الكاتب البداية أول يوليو 1798م، يوم وصول وإنزال جيوش الحملة قرب شاطئ العجمي في "شرم المرابط" في ميناء الإسكندرية بقيادة بونابرت، وحتى يوم 22 أغسطس 1799م، وهو اليوم الذي غادر فيه بونابرت سرًا، ليعود إلى فرنسا، تاركًا قيادة الحملة لغريمه "**كليبر**".

ويعرض الكتاب للتنافس بين "**بونابرت**" و"**كليبر**" في إدارة الحملة، ويحلل المعارك العديدة التي خاضها الجيش الفرنسي، ومختلف أساليب الترغيب والترهيب التي استخدمها القادة الفرنسيون مع الشعب لإخضاعه. ونتابع الصراع داخل جيش الشرق بعد كارثة "أبي قير"، والتي فقدت فيها فرنسا قواتها البحرية؛ حيث عارض "**كليبر**" محاولة تجهيز القوات البحرية التي لم يكن يرى أملًا فيها.

مضمون الكتاب:

يبرز الكتاب جانبًا مهمًّا من مغامرة **بونابرت** الذي ورّط فرنسا في حرب دون استعداد كامل، ودون أن يكون لها السيطرة على البحر المتوسط. ويتحمل **بونابرت** مسئولية فشل الحملة العسكرية، ومسئولية كارثة معركة "أبي قير" البحرية. وتؤيد الشهادات أن **بونابرت** قاد الحملة ليغيب عن فرنسا في انتظار الفرصة المناسبة ليعود إليها، والدليل على ذلك أنه غادر الإسكندرية سرًّا بعد عام، ليصبح قنصلًا بعد انقلاب ثمانية عشر (بريمير) على حكومة الإدارة في فرنسا. وكان قد أصدر أمرًا بتعيين "**كليبر**" قائدًا لجيش الشرق من بعده، رغم أن الأخير

كان يعارض سياسة القمع والترهيب، وينتقد طموحاته، وكان ضد الاحتلال طبقًا لمبادئ الثورة الفرنسية وثقافة التنوير.

موقف حكومة الإدارة:

في عام 1795م، أوضح "**شارل ما جالون**"، قنصل عام فرنسا بالقاهرة، أن غزو مصر سهل، وأن البلاد تمثل مزايا لا حصر لها. وكان ردّ "**لا كروه**" (La croix)، وزير الخارجية في ذلك الوقت، أن الفرصة لم تحن بعد، وأنه يجب الانتظار لتحقيق أي مشروع بشأن مصر. وبعد عامين وجدت حكومة الإدارة الوسيلة لإبعاد **بونابرت** الطموح، وقبول غزو مصر. قضى **بونابرت** أربعة أشهر منذ عودته من حملة إيطاليا مكلَّلًا بالنصر، وكان مستعدًا لمغادرة باريس، وتعجل الاستعدادات للرحيل منتظرًا قرار مغادرة باريس.

الاستعدادات:

اختيار **بونابرت** أهم القادة الذي وصفهم في مذكراته، وهم: الجنرال "**كفاريلي**"، والجنرال "**كليبر**"، والجنرال "**مينو**"، والجنرال "**ديزيه**" والجنرال "**دو مرتان**". أما عن "**كفاريلي**" فهو محارب قدير متمرِّس، كان يتميز بمعرفة أساليب الإدارة العامة، وكان صديقًا وفيًّا، ومواطنًا مخلصًا. عمل "**كفاريلي**" مديرًا للجنة العلماء والفنانين التي رافقت الحملة، وكان غايةً في النشاط لدرجة لا ندرك ينقصه، رجل أطلق عليه المصريون (أبو خشبة).

وأما "**كليبر**" فقد كان أجمل قادة الجيش، وكان عمره خمسة وأربعين

عامًا، خدم ثماني سنوات في جيش النمسا (ألمانيا)، وكان يتميز برجاحة العقل والشجاعة، كما كان محاربًا قديرًا بأعماله ومآثره، حتى أطلق عليه: "إله الحرب، مارس".

كان لا بدّ من عبور البحر المتوسط لهذا الجيش الكبير، الذي يضم ما يزيد عن اثنين وثلاثين ألف محارب، وستمائة وثلاثين حصانًا، ومائة مدفع، بالإضافة إلى الأسلحة والمعدّات، والتموين الذي يكفي هؤلاء مدة ثلاثة أشهر.

أضف إلى ذلك سجناء مالطة، وثمانمائة سجين من أتراك مالطة، تم تحريرهم على يد الجيش الفرنسي لإعادتهم إلى وطنهم، وكانوا يخدمون على السفن الفرنسية.

أشرف بونابرت على الاستعدادات، وتم التجهيز في أسابيع قليلة، أبحرت القوات من خمسة مواني، أعد الأميرال "بروييس" الأسطول، وجمع السفن لهذه الحملة الجديدة. وقد أخرج سفنًا في حالة سيئة، مثل: (Le Guerrier et le Conquérant)، وجعل تزاحم السفن المحملة بالفرق والمعدات في حالة خطرة لو لزم الأمر أن تحارب، ولم تكن المعدات كافية، ولم يكن الأمر مطمئنًا تمامًا حسب شهادة الجنود، حيث شاهدوا الارتجال الذي كان سببًا في هزيمة الحملة الحربية، والبحرية خاصة.

سر خط سير الرحلة:

في مدة لا تتجاوز عدة أسابيع، أعد بونابرت الحملة التي لم يعلن عن

مقصدها. وقد ظل اسم الجيش هو "جيش الحرب ضد الإنجليز". ولم يُكلف سكرتير الإدارة بكتابة أمر الرحيل، ولكن قام رئيس حكومة الإدارة بنفسه بذلك. احتفظ بونابرت ومديرو الإدارة بالسر، ولم تعلن الحكومة عن الحملة للرأي العام. وبذلك فقد كان القادة من الجنرالات وقادة السفن يجهلون الجهة التي تتوجه الحملة إليها.

وفي أبريل، كتب الأميرال قائد الأسطول إلى بونابرت يطلب منه معرفة الاتجاه، استعدادًا لإجراءات الحظر الصحي، فقال: "لا بد أن يصلني كل شيء قبل أيام من الرحيل، ومن الضروري أن أعرف طبيعة الحملة لآخذ كل التدابير. ولا أحد يهمه الأمر أكثر مني حتى يحفظ السر، ويمكن أن أحفظ السر دون مخاطرة". وطلب وزير الحربية نفسه إخفاء خط السير والاتجاه النهائي، واعتقد الكثيرون أن الحملة هدفها الهند الشرقية، وعبور خليج السويس، وعبور البحر الأحمر.

ورغم كل الاحتياطات التي اتخذت لبقاء الحملة سرية، فقد وصل الخبر الإسكندرية في أوائل شهر مايو، واطمأن السكان الفرنسيون.

بونابرت أثناء الرحلة:

ويكتب (Bourienne) في مذكراته أن بونابرت كان يتمتع بقضاء الوقت بالحديث مع العالم "**مونج**" (Monge)، و"**برتوليه**" (Bertollet)، و"**كفاريلي**" (Caffarelli).

وكان الحديث يدور حول الكيمياء والرياضيات والدين. وكان

بونابرت يقضي معظم الوقت في حجرته على سرير مزوّد بأربعة أرجل بها عجل متحرك، حتى لا يشعر بدوار البحر. بعد الاستيلاء على مالطة في سبعة أيام، والسير إلى "كاندي" سبعة أيام، وقضاء أربعة أيام أُخَر حتى ساحل أفريقيا، وبعد أحد عشر يومًا من الرحلة وصل الأسطول أمام "برج المرابط"، على بُعد عشرة كيلومترات من الإسكندرية. وفي صباح أول يوليو اكتشف الجيش مدينة الإسكندرية.

الإنزال العاجل من السفن:

عندما علم بونابرت بوجود الإنجليز على مسافة قريبة، أصدر الأمر بإنزال الجيش عند المرابط، رغم أنه كان يريد دخول الدلتا عن طريق فرعي النيل في وقت الاستيلاء على الإسكندرية نفسه.

كانت ظروف الإنزال صعبة للغاية، فسطح البحر منخفض وقليل العمق، ولتجنب سلسلة الصخور التي تبدو على سطح الماء، فقد كان من الضروري الرسوّ بعيدًا عن الشاطئ. وبقيت العمارة البحرية في عرض البحر لحماية إنزال القوات خوفًا من هجوم العدو، علاوة على ذلك فقد كانت الأمواج مرتفعة، والبحر هائجًا، والرياح عاصفة. ولم يكن هناك معرفة قياس الممرات بين الصخور.

حاول الأميرال "برويس" إقناع بونابرت بعدم إنزال القوات في هذه الظروف الصعبة، ولكن القائد الأعلى لم يستجب، وخاطر بحياة رجاله: "أميرال، ليس أمامنا متّسع من الوقت، يهبني الحظ ثلاثة أيام، إن لم نستغلها فسوف نهلك".

خشي بونابرت استعداد المدينة وضواحيها لمواجهة الفرنسيين، وكان الجيش في موقف حرج، وأعطى الأميرال الإشارة لركوب الزوارق والمراكب الكبيرة وقوارب الإنقاذ للنزول في جزيرة المرابط. وأبحرت العمارة أمام الإسكندرية على بُعد ما يقرب من عشرة كيلو مترات من الساحل (حوالي فرسخين اثنين). وتم إنزال القوات في الساعة الحادية عشر مساءً، وكان من الصعب إنزال الخيول، وتم اصطحابها عومًا من داخل الزوارق. ويقول ضابط المراسلات "نيلو سرجي"، إنه بعد ثلاثة عشر يومًا من مغادرة ميناء طولون، وصل الأسطول إلى الإسكندرية في الثامنة صباحًا وشاهد مآذن المدينة.

المقاومة:

بدأت المقاومة عندما جاء ما يقرب من مائة من عرب البدو، وثلاثمائة من الفرسان لمهاجمة القوات عند مغادرتها السفن. وكان عربان قبيلة الهنادي وهم على خيولهم ينقضون على المتأخرين وكأنهم وحوش مرعبة. وفي الليل فاجأت فرقة فرسان من البدو طليعة من الجيش، وقتلت الكابتن "مورو"، ويقال قطعوا رأسه، وعادوا بها ظافرين على شوارع الإسكندرية. وبمجرد الانتهاء من إنزال فرقته، تعرض "ديزيه" لهجمات البدو الذين جاءوا وعددهم ثلاثون، يحومون حوله، وقتلوا ثلاثة رجال وأسروا بين خمسة أو ستة.

الهجوم على المدينة:

بدأ الهجوم على الإسكندرية بعد إنزال الفرق، وكانت المدينة على

استعداد لرد الغزاة الفرنسيين بمجرد وصولهم، ولاحق الفرسان الأعراب الفرق عند مغادرتها السفن.

قاد بونابرت قواته نحو الإسكندرية، وتشكّلت ثلاثة فرق مكوّنة خط الهجوم، كل فرقة اتجهت نحو المرتفعات التي تحيط مدينة الأعراب، وبالرغم من ذلك استطاعت مجموعة من البدو أن تدور حولهم وتهاجمهم من الخلف.

بدأت الفرق الثلاثة السير الساعة الثانية والنصف صباحًا، وكان الجو حارًّا، والجنود يسيرون وسط رمال الصحراء الحارقة، واشتد العطش، وكتب ترومان في مذكراته: "تمنيتُ أن أعطي من عمري عشر سنوات من أجل كوب ماء". أمّا بونابرت فقد وجدوا له برتقالة جاء بها جندي من مالطة.

وصلت الفرق عند أسوار المدينة في التاسعة صباحًا يوم 2 يوليو وبدأت الهجوم، وكان الجنرال "مينو" على الجناح الأيسر يمشي على طول البحر، ومعه ألفان وخمسمائة رجل، وفي الوسط الجنرال "كليبر"، ومعه ألف رجل. واتجه الجنرال "بون" بقواته المكونة من ألف وخمسمائة رجل إلى الجناح الأيمن نحو باب رشيد.

كان مع بونابرت خمسة آلاف جندي، ويسير على قدميه لأنه لم يكن قد أنزل من الخيول القادمة مع الحملة جوادًا واحدًا. واتجه إلى عمود السواري، وصعد على قاعدة عمود السواري لاستطلاع المدينة وإعداد الحملة، وأرسل بعض الضباط للكشف عن التحصينات في

سور مدينة الأعراب قرب المدينة الجديدة، وكانت تبدو كل الشقوق القديمة وقد تم ترميمها.

في الوقت نفسه انتهى كل القادة رينيهوديزييه إنزال فرقهما من السفن في خليج المرابط واتجهوا إلى المدينة وترك الجيش المدفعية والخيل وبدأ الهجوم بدون هذه الأسلحة.

الاستيلاء على الإسكندرية:

وصل الأسطول الفرنسي أمام الإسكندرية، وألقى بالمرسى القطاف. نزل بعض الفرنسيين يبحثون عن القنصل وأشخاص آخرين، وقرب الليل اتجهت السفن نحو قلعة العجمي، ونزل منها الجنود ومعداتهم. وفي اليوم التالي انتشر الفرنسيون كالجراد المنتشر حول المدينة، وهاجم السكندريون الفرنسيين، ولحق بهم من جاءوا من البحيرة مع الكاشف. وعندما خرج أهل الثغر ومن انضم إليهم من العربان مجتمعين وكاشف البحيرة، لم يستطيعوا ردعهم.

والحقيقة غير ذلك لو رجعنا إلى شهادة "سوهيه" (Souhait) قائد المهندسين: "خرجنا من المدينة لنتجنب إسالة الدماء دون جدوى".

وصل الجيش عند أسوار المدينة وتعرض لمدافع الأتراك والطّوب الذي يُلقيه الأعراب من فوق أسطح المنازل، ومن داخل البيوت. وكان السكان يطلقون عدة بنادق أوقعت 150 رجلاً من بين الفرق الثلاث. وتعرضت كل من فرق "كليبر" و"مينو" لإصابات كبيرة، وجُرح الجنرال "مينو" والجنرال "كليبر" من الطلقات التي خرجت من

الأسوار والمنازل. وكان يمكن تجنب هذه الخسائر لو تم إنذار المدينة، ولكن أراد بونابرت أن يفاجئ السكان ويثير الرعب بينهم. والمدافعون الأتراك الذين أطلقوا النيران من النوافذ تم مطاردتهم، واختفى البعض في القلاع، والبعض الآخر في المساجد، وتم القضاء على الرجال والنساء وكبار السن، وأنهى الجنود الفرنسيون المذبحة بعد أربع ساعات من الهجوم على المدينة. وقد دافع السكندريون بعناد، وكان السكان حول الأسوار يطلقون النيران بشدة، ولكن عندما وصل الفرنسيون أمام الأسوار، وبدلًا من إطلاق النيران، ألقوا عليهم بوابل من الحجارة.

وعندما استطاع الفرنسيون تسلُّق الأسوار، اضطر للهرب من كان وراء الأسوار، أما الذين كانوا في الأبراج - بالرغم من هرب الآخرين - لم يتوقفوا عن تفريغ بقية أسلحتهم على الفرنسيين. وتمت السيطرة على أحد أسوار المدينة، ودخل جزء من الفرق المدينة الجديدة، وجزء آخر إلى القلعة (الفنار)، والمنارة (السلسلة)، حيث لجأ جزء من قوات الجيش بالإسكندرية.

ويصف القائد الفرنسي سانسون: "كان الشعب يُحارب يائسًا وبكل حَمِيّة، ولم يكن يعرف نوايانا ومبادئنا. وهذا يدل على خداع الجنود الذين جاءوا مع بونابرت باسم التنوير، وحماية الشعب المصري من بطش المماليك. واتجه بونابرت إلى قمة تسيطر على المدينة والميناء ليجمع الجيش، ولكن جسارة الشعب وعناده أثار حمية القوات الفرنسية، وحدث تراشق بالرصاص".

كتب بونابرت لحكومة الإدارة: "كان كل منزل قلعة"، وأضاف في تقريره: "أثناء السيطرة على القلاع، جاء عرب الصحراء من الخلف ليهاجموا المتأخرين من الرفاق، ولم يكفُّوا عن مطاردتنا طوال يومين". وبعد رد العدوان، أسرع السكان بإخفاء المؤن عن العدو الفرنسي، مما سبب ندرة الأغذية والمجاعة. ولكن بعد عقد الصلح مع أعيان البلد، عادت الخيرات التي تزخر بها البلاد في متناول الفرنسيين، من فراخ وأوز وحمام، وبقر وحيوانات مما تنتجه البلاد بوفرة.

ومن الطرائف نذكر ما سجله القائد "برتران"، الذي شارك في كتابة مذكرات بونابرت في سانت هيلين: "أثناء الهجوم اختار بونابرت مكانًا مرتفعًا "المرصد" (L'observation)، والذي أطلق عليه قلعة كفريللي (كوم الناضورة). وبفضولٍ توجه الجنرال برتران متشوّقًا ليعرف عن قرب القائد بونابرت، الذي يتحدث العالم عن انتصاراته، والذي ترك أثرًا في مخيّلة الناس. صعد برتران بسرعة لاهثًا لرؤية الجنرال الشهير فوجده جالسًا على الأرض وقد أدار ظهره لهجوم القوات على الإسكندرية، ووجده يضرب بكرباج بقايا حجر من الخزف الذي شكل المرتفع، والمتوفر في الإسكندرية والقاهرة وقرى مصر. وعندما جاءه ضابط من طرف الجنرال "مورا" يخبره أن الناس قد لجأوا إلى قلعة الفنار، طلب منه أن يحضر الشيوخ وأعيان البلد لعقد الصلح".

اتفاقية الصلح:

في الرابع من يوليو أرسل السكندريون مندوبين لتوقيع السلام، ودارت المباحثات حول تطبيق قانون أهل البلد ومؤسساته الدينية، وتطبيق العدالة، وأن يعمل المندوبون لخير البلد وسعادة السكان، والقضاء على المماليك الأشرار، وعدم خيانة الجيش الفرنسي والإضرار بمصالحه، والاشتراك في تدبير المؤامرات ضده.

ومن جانبه أكد لهم بونابرت أنه سوف يمنع الجنود الفرنسيين من الاعتداء على السكان والإضرار بمصالحهم، وعدم فرض الضرائب والتنكيد والسلب والتهديد، وأن المخالف سوف ينال أشد العقاب. وبناءً عليه جاء وفد من فرسان البدو، وقدم أربعين أسيرًا، وأكرمهم بونابرت بالهدايا، ولكن عندما خرجوا هاجمتم فرقة، وقتلت أربعة منهم لأن اتفاقية الصلح لم تصل لهم.

وقد أثار إعلان بونابرت ليطمئن أهل البلاد، من جانب، ضحك الجنود الذين رأوا بونابرت يتقمص دور الرسول؛ ومن جانب آخر، لم يخدع البدو بوعود بونابرت، ولم تفتهم الفرصة للرد بكل ذكاء على ما ادعاه: "تقولون أنكم جئتم لحمايتنا والقضاء على المماليك، وتنزلون بقواتكم سرًّا، وتطلقون النار علينا".

وهكذا نرى أن أهل الإسكندرية لم تخدعهم وعود بونابرت، وسوف تستمر المقاومة بقيادة محمد كريم شريف الإسكندرية.

كان محمد كريم شريف الإسكندرية أكبر حاكم في الإسكندرية عند مجيء الفرنسيين، وكان يتولى أمر إدارة الجمارك، وبعد الاستيلاء

على المدينة أراد بونابرت مشاركة أهل البلد في الحكم، وجمع المشايخ من قبائل الهنادي، وأولاد علي، وبني يوسف، وأعيان المدينة، وطارحهم في إصلاح حال البلاد، وطلب منهم أن يكونوا موالين للجمهورية الفرنسية، وتعهّدوا بأن يجعلوا الطريق من الإسكندرية إلى دمنهور آمنًا، ويوردوا احتياجات الجيش من الخيل والجمال، وأن يطلقوا سراح الأسرى الفرنسيين الذين قبضوا عليهم عند الاستيلاء على الإسكندرية.

وفي إطار هذا الصلح اختار محمد كريم لما أبدى من شجاعة في القتال ضد الفرنسيين، وعيّنه حاكمًا على أحد الدوائر تحت إدارة كليبر، وسمح له - لو تطلب الأمر - أن يتصل به مباشرة، وقال له: "لقد أخذت والسلاح في يدك، وكان لي أن أعاملك معاملة الأسير، ولكنك استبسلت في الدفاع، والشجاعة متلازمة مع الشرف؛ لذلك أعيد إليك سلاحك، وآمل أن تُبدي للجمهورية الفرنسية من الإخلاص ما كنت تُبديه لحكومة سيئة".

بعد الاستيلاء على الإسكندرية اتخذ بونابرت التدابير لسير الجيش إلى القاهرة، وغادر الإسكندرية في السابع من يوليو ليلحق بالقوات بعد أن أصدر الأمر بتعيين الجنرال كليبر الذي جرح أثناء الهجوم قائدًا لإقليم الإسكندرية وضواحيها.

هروب بونابرت:

فكر بونابرت في مغادرة مصر والعودة إلى فرنسا عندما كتب لأخيه

جوزيف في 25 يوليو أن يشتري له منزلًا، وأن يقف جانبه لظروفه النفسية، حيث علم بخيانة جوزيف. وحالت هزيمة معركة (أبي قير) البحرية دون سفره، وأصبح سجينًا بمصر، فلا يستطيع العودة غير منتصر. وكان انتصار معركة (أبي قير) البرية على الأتراك بعد عام فرصة للعودة، خاصة أن الجيوش الفرنسية انهزمت في أوروبا من روسيا والنمسا. وقال: "لم يخب ظنّي، فقد البؤساء إيطاليا، كل نتائج انتصارات الجيش ضاعت، لا بد أن أرحل".

ورأى أن مهمته انتهت في مصر، ومصر أصبحت موضوعًا ثانويًّا، واعتقد أنه أهل لرئاسة الجمهورية الفرنسية. في باريس كان الناس يطالبون بعودة المنتصر في إيطاليا، وكأن الحملة على مصر لا تعنيهم.

جمع بونابرت رحالة وطلب من الأميرال إعداد السفن والمؤنة لسفر أربعمائة أو خمسمائة شخص.

كان بونابرت يتمتع بكل السلطات، واختار رجاله، وطلب منهم كتمان السر حتى لا يعرف الإنجليز. ولم ينتظر كليبر الذي كان على موعد معه، ربما كان يخشى أن يسبب له بعض المشاكل لأنه كان يرى فيه منافسًا قديرًا، والدليل أنه عيّنه قائدًا لجيش الشرق ليحل محله، وكلف الجنرال "مينو" بمهمة تسليمه أوراق تعيينه، وطلب منه أن ينتظر ثمانية وأربعين ساعة حتى يغادر الإسكندرية.

وحسب شهادة "نيقولا ترك"، أعد بونابرت صناديق محمّلة بالجواهر والأسلحة الفاخرة والأقمشة، وما اكتسبه في الحروب، وأخذ معه

بعض شباب المماليك. وقال إن بونابرت طار مثل العصفور من قفصه بذكاء لتجنب الإنجليز.

ترك مرسوم 22 يونيو 1798م، ليُذكّر كليبر بأهمية السياسة الداخلية في مصر، وأن يقضي على الخلافات بسبب الدين، وأن يحاول إخماد التعصب إلى أن ننتزع جذوره.

وكان اتفاق العريش، ولكن أراد الإنجليز إزالة الجيش الفرنسي كأسرى، وبشجاعة المحارب انتصر عليهم في موقعة هليوبوليس "عين شمس". وكان يرى أن الحملة لم تكن سياسية ولا هدف لها، وما جاء الفرنسيون إلا لمحاربة الإنجليز وممتلكاتهم في الهند، وفرض السلام.

إعدام محمد كريم:

في البداية قام كريم بأداء واجبه، وأظهر تعاونًا مع كليبر، ولكن كليبر اكتشف أنه وراء المؤامرات والشائعات وإثارة البلبلة، ووقعت عدة أحداث، وأدرك كليبر دور كريم في قيادة المقاومة ضد الفرنسيين. منها الاعتداء على جندي مدفعية، وقتل جندي آخر غرقًا. وطلب كليبر من المشايخ تسليم المتهم، وأخذ بعض أبناء أعيان الإسكندرية كرهائن، وكان أخو كريم من بينهم.

وفي حادثة أخرى تعرضت القوات المتحركة المتجهة إلى دمنهور لهجوم الأعراب، واتضح أن كريم يقود هذه الاضطرابات.

ونجد في مراسلات كليبر تفاصيل لمواقف ضد الفرنسيين، واتخذ

كليبر قراره بإبعاد كريم عن الإسكندرية، ولكنه كان يحترم قرار بونابرت الذي وثق فيه وعيّنه لمساعدته.

وكتب كليبر رسالة إلى كريم ما معناه أن الأمور لا يمكن أن تُدار بازدواج الرئاسة، وطلب منه أن يلحق بالقائد الأعلى بونابرت الذي كان يريد الاقتراب منه، وأرسله على سفينة إلى أبي قير لاحتجازه في البارجة لوريان، وأوصى الأميرال "برويس" بحسن معاملته، وإرساله الأميرال إلى رشيد، وبمجرد وصوله هناك قامت انتفاضة أهل المدينة ترحب بـ كريم، فاضطر "مينو" لسجنه وترحليه إلى القاهرة. وقد كتب كليبر إلى بونابرت يؤكد له أن الإسكندرية آمنة، ولا توجد اضطرابات، والحياة مستقرة منذ غياب كريم.

وتم التحقيق مع كريم، وأصدر نابليون أمره في - 5 سبتمبر 1798م - بإعدام كريم رميًا بالرصاص، ومصادرة أمواله وأملاكه، وسمح له أن يفتدي نفسه بدفع غرامة 30 ألف ريال في خلال 24 ساعة. وهنا تعددت الروايات، وهل رفض دفع مبلغ الفدية وأظهر جلدًا وشجاعة أمام حكم الإعدام؟

ويقال إن كبير مترجمي بونابرت، وهو المستشرق (Venture)، نصحه بدفع الغرامة، وقال له: إنك رجل غني، فماذا يضرك أن تفتدي نفسك من الموت بهذا المبلغ؟

فأجابه محمد كريم بأنه: إذا كان مقدورًا له أن يموت فلن يعصمه من الموت أن يدفع هذا المبلغ، وإن كان مقدورًا له الحياة فعلام يدفع

هذا المبلغ. وظل على إصراره إلى أن نفّذ عليه الحكم رميًا بالرصاص في ميدان الرميلة بالقاهرة يوم 6 سبتمبر 1798م.

ويصف الجبرتي مشهد تنفيذ الإعدام:

"فلما كان قرب الظهر، وقد انقضى الأجل، أركبوه حمارًا، واحتاط به عدة من العسكر وبأيديهم السيوف المسلولة، ويقدمهم طبل يضربون عليه، وشقوا به حي الصليبة، إلى أن ذهبوا إلى الرميلة، وكتّفوه وربطوه مشوحًا، وضربوا عليه بالبنادق كعادتهم فيمن يلقي أضواء جديدة على حدث مهم وغير معروف في بداية الحملة الفرنسية على مصر (1798-1801)، إبان صعود نجم بونابرت متوّجًا بأمجاد انتصاره في إيطاليا. يقتلونه، ثم قطعوا رأسه ورفعوها على نبّوت، وطافوا بها بجهات الرميلة، والمنادي يقول: هذا جزاء من يخالف الفرنسيس. ثم إن أتباعه أخذوا رأسه ودفنوه مع جثته، وانقضى أمره، وذلك يوم الخميس خامس عشر ربيع الأول".

* * * * *

21 - تاريخ الأرصاد المصرية في العصر الحديث

يوافق يوم 23 مارس من كل عام الاحتفال باليوم العالمي للأرصاد الجوية؛ وذلك تخليدًا لذكرى دخول اتفاقية المنظمة العالمية للأرصاد الجوية WMO حيّز التنفيذ اعتبارًا من 23 مارس1950م، والمنظمة العالمية للأرصاد الجوية (WMO) وكالة متخصصة تابعة للأمم المتحدة، وهي الهيئة المرجعية في منظومة الأمم المتحدة فيما يتعلق بحالة وسلوك الغلاف الجوي للأرض، وتفاعله مع المحيطات، والمناخ الذي ينتج عنه، وتوزيع موارد المياه الذي ينجم عن ذلك. وتضم عضوية المنظمة 191 دولة وإقليمًا (منذ 1 كانون الثاني/ يناير 2013م). وقد انبثقت المنظمة (WMO) عن المنظمة الدولية للأرصاد الجوية (IMO) التي تأسست في عام 1873م . وفي عام 1951م أصبحت المنظمة العالمية للأرصاد الجوية (WMO) - التي أنشئت في عام 1950م - وكالة متخصصة تابعة للأمم المتحدة ومعنية بالأرصاد الجوية (الطقس والمناخ)، والهيدرولوجيا التطبيقية، والعلوم الجيوفيزيائية ذات الصلة.

وبالنظر إلى أن الطقس والمناخ ودورة الماء لا تعرف الحدود بين البلدان، فلا غنى عن التعاون الدولي على الصعيد العالمي لتطوير الأرصاد الجوية والهيدرولوجيا التطبيقية، وكذلك لجني ثمار تطبيقاتهما. وتوفر المنظمة الإطار اللازم لهذا التعاون الدولي.

وتأخذ المنظمة من مدينة جنيف بسويسرا مقرًّا لها، ويرأسها أمين

عام يُنتخب من قبل برلمان المنظمة كل أربع سنوات، وفي يونيو 1976م، وبناء على تقارير صحفية توقعت حدثًا مماثلًا للعصر الجليدي الصغير، أطلقت المنظمة العالمية للأرصاد الجوية تحذيرًا مهمًّا للغاية من ظاهرة احترار المناخ العالمي (الاحتباس الحراري -الصوبة) المحتملة.

وقد كانت المنظمة العالمية للأرصاد الجوية WMO تعمل سابقًا مع المنظمة الدولية للأرصاد الجوية IMO ثم حلّت محلها تمامًا للقيام بكافة أنشطة الأرصاد الجوية اعتبارًا من 23 مارس 1950م، وجدير بالذكر أن مصر ترأست المنظمة العالمية للأرصاد الجوية لمدة 8 سنوات بقيادة المرحوم **فتحي** طه (1979-1971م).

وال ميتيورولوجيا (أي علم الأرصاد الجوية)، والمعنى اللفظي لها هو "علم الأشياء العليا أو دراستها"، أي دراسة الجو التي ترتكز على أحوال الغلاف الجوي، ويُعرف حاليًا بمجموعة من التخصصات العلمية التي تعنى بدراسة المناخ والتنبؤات الجوية، وقد شهد القرن التاسع عشر تقدّمًا سريعًا في علم الأرصاد الجوية بعد تطور شبكة مراقبة حالة الطقس (محطات الأرصاد الجوية) عبر العديد من البلدان، وفي النصف الأخير من القرن العشرين تحقق التقدم الكبير في التنبؤ بأحوال الطقس، وذلك بعد تطور جهاز الحاسب الإلكتروني. وينقسم علم الأرصاد الجوية إلى: علم المناخ، وفيزياء الغلاف الجوي، كيمياء الغلاف الجوي، ترموديناميكا الغلاف الجوي، مجالات ثانوية من العلوم البحرية.

أما عن تاريخ الأرصاد الجوية في مصر فكان أول قياس لدرجة الحرارة في العصر الحديث باستخدام الترمومتر على يد تاجر من مرسيليا يُدعى "بوير" خلال عامي 1759-1760م،

وفي عام 1761م قام الرياضي والمستكشف ورسام الخرائط الألماني كارستين نيبور برحلة استكشافية إلى المنطقة العربية، لصالح حكومة الدنمارك، وخلال عام قضاه في مصر أخذ قياسات شبه منتظمة في الفترة من 18 نوفمبر 1761م إلى 30 نوفمبر 1762م لدرجة الحرارة واتجاه الرياح وبعض الظواهر الجوية في القاهرة، ونشر هذه الدراسات في كتابه "رحلة إلى بلاد العرب"، المنشور عام 1776م.

وخلال الاحتلال الفرنسي لمصر 1798-1801م، قام 160 عالم فرنسي بدراسة مصر من نواحي مختلفة، حصيلة هذه الدراسة نُشرت في كتاب "وصف مصر". الجزء الثاني من المجلد الخاص بالتاريخ الطبيعي لمصر يحتوي على سجل شبه كامل لقياسات درجات الحرارة والضغط الجوي وبعض الظواهر المناخية لمدينة القاهرة في الفترة من يناير 1799م إلى ديسمبر 1799م.

بدأت الدولة المصرية في عهد محمد علي تقوم بقياس درجة الحرارة بشكل منتظم منذ 29 مايو 1829م، خمس مرات يوميًّا في أوقات الصلاة، وكانت الرصدات تأخذ في حجرة بحرية في مدرسة المهندس خانه ببولاق، وكانت تلك الأرصاد تُنشر في جريدة "الوقائع المصرية"، التي أسسها رفاعة الطهطاوي، مما مكّن أحد العاملين في مصلحة

الأرصاد المصرية عام 1952م من إعادة كتابة قياسات درجة الحرارة لعامي 1829-1830م استنادًا إلى ما نُشر بجريدة الوقائع. وللأسف لم يحاول أحد الباحثين مواصلة هذا العمل، على الرغم أنني اطلعت على هذا السجل بمكتبة الهيئة العامة للأرصاد الجوية، وهو كنز لو تعلمون عظيم.

وفي عام 1850م قام **عباس الأول** بإرسال ثلاثة مصريين إلى فرنسا لدراسة الفلك والأرصاد الجوية - كانت هذه البعثة الوحيدة في هذا المجال طوال خمسين عامًا - كان هؤلاء الثلاثة هم: **محمود أحمد حمدي الفلكي**، **وإسماعيل مصطفى الفلكي**، **وحسين إبراهيم**، درس هؤلاء في مدرسة المهندس خانة ثم عملوا في مرصد بولاق 1845-1850م قبل سفرهم إلى فرنسا.

وفي عام 1859م طلب **الخديوي إسماعيل باشا** من **إسماعيل الفلكي** إعادة بناء المرصد (الراصد خانة). قام الفلكي باختيار موقع الرصد في مواجهة مدخل قصر **عباس باشا** بالعباسية في موقع فريد من ثكنات الجيش، حيث كان الموقع وقتئذ يطل على الصحراء من ناحية الشرق والجنوب، بينما في الشمال والغرب توجد الدلتا.

قام هذا المرصد بأخذ أرصاد جوية متصلة طوال الفترة من 1868 إلى 1903م. وفي عام 1904م، تم نقل المرصد إلى حلوان، وحل محله محطة أرصاد في العباسية والتي ظلت تعمل حتى عام 1922م.

وكان مرصد العباسية يتبع وزارة الحربية ثم أصبح تابعًا لوزارة

التعليم العام حتى فبراير 1899م، بعدها نُقل إلى مصلحة المساحة التابعة لوزارة الأشغال العامة. وفي عام 1915م، أصبحت مصلحة الطبيعيات المسئولة عن خدمة الأرصاد الجوية. وفى عام 1947م تم إنشاء مصلحة الأرصاد الجوية، التي تحولت إلى الهيئة العامة للأرصاد الجوية بصدر القرار رقم 2934 لسنة 1971م - بإنشاء الهيئة العامة للأرصاد الجوية، وهي هيئة تابعة بدورها لوزارة الطيران المدني عام 1971م.

وبدأ مرصد حلوان في تسجيل الأرصاد الجوية في الأول من يناير عام 1904م. والمرصد موجود فوق منطقة صخرية من الحجر الجيري، ومُحاط بالصحراء من الشمال والشرق والجنوب، والوادي من الغرب، وكانت أقرب منطقة مأهولة تبعد 3 كم في ذلك الوقت.

بدأ الرصد الجوي في مدينة الأسكندرية عام 1869م بفضل القنصل الألماني إلكسندر بيرونا، والذي قام خلال 16 عاماً، من 1870م إلى 1896م بأخذ رصدات منتظمة للضغط الجوي ودرجة الحرارة والرطوبة وكمية الأمطار باستثناء الفترة من يوليو 1882م إلى ديسمبر من العام نفسه نتيجة ضرب الأسطول البريطاني لمدينة الأسكندرية في 11 يوليو بالقنابل، مما أدى إلى تدمير أجزاء كبيرة من المدينة، وقد استمر الرصد في المحطة التي أنشاءها بيرونا حتى وفاته 1896م.

وبالقرب من ميناء كوم النادور على تله صغيرة (32م فوق سطح البحر) أنشئت إدارة الموانئ والفنارات محطة أرصاد جوية وتم

افتتاحها في سبتمبر عام 1884م.

وبمنطقة قناة السويس أخذت الشركة الفرنسية للقناة أرصاد جوية من محطتين:

الأولى في مدينة الإسماعيلية في الفترة من (1883-1914م)، والثانية في مدينة بورسعيد في الفترة من (1883-1886م).

* * * * *

22- الموالد المصرية في كتابات الرحّالة والمؤرخين

المولد هو عيد شعبي ديني يقام تكريمًا لأحد الأولياء في مصر، وهو عادة إسلامية تُماثل الأعياد والمواسم التي تقام في أوروبا لتكريم بعض القديسين المسيحيين، ورغم أن من الصعوبة القول بأن الموالد قد أصبحت عادة قومية في مصر في مقدم القرن الثالث عشر الميلادي، أو حتى اعتبارها شيئًا من ذلك كلية - أو حتى قد اعترف بها رسميًّا حتى القرن الخامس عشر الميلادي - فإن هذه الموالد في أحوال كثيرة استمرار لأعياد قامت لسنوات بلغت المئات بل وحتى الآلاف قبل النبي، تمامًا مثل احتفالات مسيحية كثيرة يمكن تتبُّع أصولها إلى قرون قبل المسيح.

ويشكل العيد انقطاعًا في سير الحياة تُحشد فيه الطاقات بعد تشتت، كما ينوب صخب المشاركة الجماعية عن سكينة العمل الإفرادي. إنه زمن الانعتاق من إلزام العمل المنتظم وإكراهات الوضع البشري، كما إنه زمن الإباحة والإفراط والتبذير، الذي يجري فيه تعليق النظام الكوني تعليقًا يرمز إلى عصر الخواء السابق لفترة الخلق الأولى، فيسمح بالتجاوزات والانتهاكات من كل نوع، تماهيًا بكائنات العهد الذهبي الذين كانوا يجهلون التحريم.

وما طقوس الموالد - التي يرفضها البعض الآن - إلا دليل على إرادة التجديد هذه، والتي تجد في الإفراط علاجًا للتلف وفي التبذير تكثيرًا للثروات وتحريضًا للغلال، وفي الهياج تعبيرًا عن عافية واعدة

بالبحبوجة والازدهار.

يقول المؤرخ الكبير الشيخ **عبد الرحمن الجبرتي** (1241هـ / 1825م) - من أهم مؤرخي أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر- إن ما شاهده يوم الاحتفال بذكرى السيد **أحمد البدوي** بطنطا يخرج عن التزام الشرع، من عزف ورقص وغناء، لكنه يُعلّق في الخاتمة قائلًا: طالما إن العلماء يجيزون ذلك فلا ضرر، رغم إبداء تحفّظه.

ويقوم العيد هنا بصفته الظاهرة الكلية التي يتجلى من خلالها مجد الجماعة واغتباطها بما لديها وانتعاش كيانها، وإذا كان مقدس الاحترام هو الذي يتحكم بسير الحياة الاجتماعية المعتاد، فإن ما يسود في ذروتها هو مقدس الانتهاك.

على أنه لا بد لقوى الإفراط الضرورية هذه، بعد أن تفرغ من تجديد العالم، من أن تُخلي المكان لروح الانضباط، الذي يلجم الإفراط ويرسي النظام ويحمي نظام العالم، بإنشائه المحظور من جديد.

وأول الموالد وأعظمها المولد النبوي، وتأتي شهادة عالم الآثار الفرنسي **"جان فرنسوا شامبليون"**، مؤسس علم المصريات، خلال البعثة التي قام بها إلى مصر من (شهر أغسطس 1828 إلى شهر ديسمبر 1829م) لترسم لنا لوحة تفيض بالحياة عن سكان مصر وقتئذ، وكذلك الأعياد والاحتفالات التي كانوا يقيمونها، ويسوق لنا في إحدى رسائله على سبيل المثال الوصف الدقيق التالي لذكرى

الاحتفال بالمولد النبوي: "... اكتظ ميدان الأزبكية الكبير والهام - والذي كانت تتوسطه مياه الفيضان - بالناس الملتفّين حول المهرجين والراقصات والمغنيات، بالإضافة إلى سرادقات غاية في الجمال نُصب لإقامة الشعائر الدينية. فهنا نرى بعض المسلمين جالسين يُرتّلون آيات قرآنية، وهناك نجد ثلاثمائة من الناسكين جالسين في صفوف متوازية يتمايلون دون توقف بأعلى أجسامهم إلى الأمام ثم إلى الخلف مثل دُمى ذات مفصّلات ويرددون في نفس واحد (لا إله إلا الله)، وعلى مبعدة من ذلك كان هناك خمسمائة من الرجال الممسوسين الرعناء واقفين جنباً إلى جنب يقفزون في إيقاع ويهتفون باسم الله من أعماق صدورهم المنهكة ويرددون ذلك آلاف المرات في صوت بهيم أجشّ، حتى إنني لم أسمع في حياتي كلها كورس شيطاني مثل ذلك! ولقد انتابنا الخوف فعلاً من ذلك الطنين المرعب. وإلى جانب جنون تلك المناسك الدينية كان هناك العازفون وبنات الهوى وألعاب الأطواق والأراجيح المختلفة في أوجّ نشاطها. إن هذا المزيج من الألعاب والملذات الدنيوية والشعائر الدينية، بالإضافة إلى غرابة الوجوه والتنوع الشديد في الثياب قد شكل منظراً مثيراً للغاية لن يبارح ذاكرتي أبداً".

ويصف أيضًا المؤرخ الإنجليزي **ألفريد جاشوا بتلر** (1850-1936م)، والذي زار مصر في يناير عام 1880م حين استدعاه **الخديوي محمد توفيق** (1852-1892م) ليتولى تعليم أبنائه الذكور فمكث في هذه الوظيفة حتى فبراير 1881م. خلال الشهور

التي قضاها بتلر في مصر انكبَّ على دراسة التاريخ والآثار القبطية والإسلامية وشهد مقدمات الثورة العربية، وعاد بتلر إلى مصر زائرًا وباحثًا عام 1884م. ويصف طقوس المصريين أثناء الاحتفال بالمولد النبوي فيه بدقة، يقول بتلر: أُقيمت الأفراح والليالي المِلاح لمدة أسبوع متواصل. جاء المسلمون من كل صوب وحدب لرؤية أصدقائهم والصلاة والمشاركة في حلقات الذكر المهيبة وما يرتبط بها من إثارة دينية محمومة، خلال ذلك يوجد أيضًا الألعاب النارية ومُتع أخرى. وفي هذه السنة -1880م - خُصص اليوم الأخير، الأحد، للدوسة، ورغم أن الدوسة أميز وأغرب جزء في أهم احتفال ديني في مصر، إلا أن وجودها لا يتجاوز القرنين من الزمان.

تقوم الدوسة على نظرية مفادها أن الدرويش الصالح حق لا يصيبه أذى أو ألم حين يتعرض جسده للعذاب لأنه في كنف الدين.

وصل الخديوي بحلول منتصف الظهيرة ونزل أمام خيمته - وهذا يوضح حرص الخديوي على المشاركة بنفسه في تلك الاحتفالات، على الرغم من تأكيد بتلر على أن الخديوي مكث داخل خيمته خلال الاحتفال مؤثرًا عدم مشاهدة الأعمال البربرية التي ارتكبت - بعدها بقليل انطلقت همهمة وغمغمة تشير إلى اقتراب موكب الدراويش، وما هي إلا بضع لحظات حتى شاهدنا صفًّا من الرايات الخضراء والحمراء مزخرفة بآيات من القرآن تنطلق إلى الأمام.

كان معظم الدراويش معممين في زيّهم العربي بينما ارتدى آخرون

ثيابًا غريبة تخص قبائل بعينها. حلّق البعض رؤوسهم تاركين خصلة طويلة أعلى جباهم في حين أرخت فئة أخرى شعورهم الطويلة فأخذت تتطاوح على أكتافهم. لبس البعض دروعًا وظهرت طائفة أخرى عراة الصدور حتى خصورهم. عند دخول المضمار لم يستطع بعض الدراويش الوقوف على أقدامهم دون مساعدة، لكن معظمهم أخذ في الاندفاع بسرعة مع الميل بأجسامهم. زاغت عيونهم وأرغت أفواههم كالمخبولين. عندما تم الانتهاء من تنظيم الصف بدأ تحرك الفرس الذي يحمل كبير الدراويش. كان الشيخ مرتديًا عمامة خضراء كبيرة وقفطان جملي اللون وزنار مزرقش. على كلا الجانبين قبض سائسان على لجام الفرس، كما سار رجلان آخران بجانب الشيخ ليحولا دون سوطه لأن عينيه كانتا مغمضتين ولأنه كان يترنح على سرج الحصان من شدة التأثر. طفق شخص في العدو أمام الجواد على أجساد الراقدين وسبقه اثنان آخران راحا يطلقان صيحات تنبيه للأشكال المنبطحة بمقدم الشيخ ليأخذوا أهبتهم. كان الشيخ ضخم الجثة وجواده قصير القوائم ومدملج، وكلاهما معًا يمثّلان وزنًا رهيبًا في دهسهما لهذا الطريق من اللحوم الآدمية. بعد أن انتهى الشيخ من الدوسة سلك طريقًا آخر في إيابه، توقف الحصان أمام خيمة الخديوي حيث أُنزل الشيخ من فوق صهوة جواده وهو يتمتم ببعض الأدعية.

شرعت مجموعة من الدراويش في شقّ الثعابين بأيديهم وتقطيعها بأسنانهم بشكل عنيف جدًّا ثم تناول أجزاء منها بنهم مفرط، ناهيك عن أكل الزجاج والنار. دفعت مجموعة أخرى المسامير الصلبة في

خدودهم وأذرعهم وانشغل قسم ثالث في قرع الطبول ولف الرتالات "تشبه الشخشيخة".

أما مولد سيدي أحمد البدوي (1199-1276م) في مدينة طنطا، فيعتبر عند الكثير من المشتغلين بعلم المصريات، إحياء لمولد المعبود القديم "شو" إله مدينة سيبنيتوس Sebennytus، التي تقع على الفرع السبنيتي هو أحد فروع دلتا النيل (فرع البرلس) - ذكره العالم سترابون، وكذلك هيرودوت - والذي جرى قرب مدينة طنطا، ومدينة شو المعروفة الآن باسم "سمنود"، وهذا الفرع تلاشى مع الفرع الثالث للنيل، وربما ظلت بعض الذكريات القديمة حية بسبب مياه الترعة التي أخذت قاع هذا النهر القديم. كما ذكر عنها علماء الحملة الفرنسية.

لكن لماذا الربط بين الشيخ (البشري) الحديث وهذا المعبود (الإلهي) العتيق؟ وهل يكفي العامل الجغرافي من قرب المكان للجمع بينهما أم أن هناك ما هو أكثر من ذلك؟

إن تحديد ما كان المصريون الأوائل يدركونه لمفهوم الإله ليس بالأمر الهيّن، وبرغم كل شيء، فإنه من الملائم إطلاق العنان للتفكير بأن الإله كان في الأصل عديم الشكل غير متبلور إلى حد ما، ثم أصبح واضحًا تدريجيًا من خلال علاقته بالعالم، أي بالظواهر الطبيعية - تتجسد عناصر الكون والبيئة في أشكال ملموسة، فإنها غالبًا ما تأخذ هيئة آدمية - وتحركت فكرة الإله من المستوى المجرد، أو ربما المستوى

فائق السموّ، إلى المرحلة المجسّمة الملموسة، بحيث تمكن البشر من سهولة التعرف عليه، وسواء تم تخيُّل الإله في صورة إنسانية أكثر من تخيّله في صورة طبيعية أو حيوانية فيما بعد، فإنه ما زال هناك جدل حول بدايته. وهناك شواهد تصويرية وكتابية تؤكد فكرة دمج العناصر الحيوانية والإنسانية معًا. فالعديد من الآلهة في المجتمع المصري المقدّس لها أشكال حيوانية ولكنها تقوم أيضًا مع ذلك بتصرفات بشرية.

وتصف النصوص الدينية والأدبية الآلهة بأن لها الخصال والصفات الإنسانية الأساسية والرئيسة؛ فهم يفكرون، ويتكلمون، ويأكلون، ويملكون الأحاسيس والمشاعر، بالإضافة إلى كل ذلك، فإنهم يذهبون إلى المعارك ويسافرون في المراكب.

والمعبود شو إله الفضاء (الهواء) الذي يفتق الأرض عن السماء، والإله الذي يملأ ما بين السماء والأرض من فراغ. وخلال فتقه السماء عن الأرض، يقوم بدور مهم في خلق العالم، وهو يمثل في هيئة آدمية وأحيانًا، بريشة في شعره، كما يُمثل برأسد أسد.

وربما هذا الوصف الجسدي لهذا المعبود يتطابق مع ما عُرف عن سيدي أحمد البدوي من ضخامة جسمه وشخصيته الجبارة، التي تذكر بسلالة "هرقل المصري" بطل الديانة القديمة.

وقد وصفه القطب الصوفي عبد الوهاب الشعراني فقال: إنه كان غليظ الساقين، طويل الذراعين، كبير الوجه، أكحل العينين، قمحيّ

اللون.

وكان من حق الإله أن يكون حاضرًا في المكان الذي يريده. فبالرغم من أن "شو" إله الهواء يقوم برفع السماء، فإنه يستطيع أن ينطلق من أجل البحث عن العين التي نفيت (عين حتحور)، إن طبيعته نفسها تسمح له بأن يتواجد في كل مكان، وأن يعرف المكان الذي لجأت إليه الآلهة. إن الجسد الإلهي قابل لأن يشعّ أجسامًا ثانوية، متطابقة أو مختلفة عن الجسم الأساسي، فهي تتبعه وتكون له بمثابة مساعد. وسواء شوّه، أو قطع، فإن الجسد الإلهي يعلن عن كلية وجوده وفقًا لهواه وفي الوقت نفسه يُخفي سر طبيعته الحقيقية.

وهو نفس الاعتقاد في كرامات السيد أحمد البدوي الذى يُشاهد في أجزاء متفرقة من العالم لما لديه من القدرة على الطيران. ويظهر الشيخ عامة في زمن الحروب حين يحمي وطيسها وهو على حصانه البديع يحارب في صف المخلصين. لقد روى العديد من الجنود الذين شاركوا في الحرب التركية-الروسية أنهم شاهدوا البدوي يجتثّ شأفة الكفار.

يقول بعض الصوفية: إن مسألة الأسرى تلك ترجع إلى واقعة تاريخية مشهورة؛ ذلك أن وزارة الأوقاف المصرية قد أرسلت بالسيوف والدروع التي غنمها الجيش المصري من جيش لويس التاسع، الذي أسر في دار ابن لقمان بالمنصورة، لتخزن في مخزن المسجد الأحمدي، فكان الدراويش وأتباع الطريقة البدوية يتقلّدون هذه الدروع والسيوف في مواكب الأحمدية، ويزعمون للناس أنهم الأسرى الذي

جاء بهم البدوي من أوروبا، فلما تقدمت الأيام، قالوا إنهم سلائل أولئك الأسرى، وكان من الغريب أن تترك الحكومة المصرية هذه الدروع والسيوف التاريخية نهباً للضياع في يد العامة.

من الجليّ أن البدوي يضطلع بالدور نفسه من الموروثات الذي يلعبه مارجرجس الشهيد لدى الأقباط، ولا شك أن مناظر القديسين الفرسان في الكنيسة القبطية تعد من المناظر الدينية الهامة التي يُحرص عادة على وجودها على جدران الكنيسة، ويبدو فيها القديس الفارس وهو على جواده، يحمل حربة بيده، ويطعن بها أحد الأعداء، تحت سنابك الخيل، ويمتد له يد بطوق صغير، يرمز إلى استشهاده.

وقد ذهب بعض العلماء إلى القول بأن وجود مثل هذه المناظر في الكنيسة إنما يرجع إلى أصول فرعونية قديمة - حيث تظهر مشاهدة العبادة بجانب مشاهد المعركة والصيد في معابد الدولة القديمة - مثّلت انتصار الخير على الشر، ومستمدة أصولها من أسطورة حورس يقهر الشر في هيئة ست، وأن ذلك يمثل استمرارية للتأثير الفرعوني القديم، على اعتبار أن القديسين والرهبان القائمين على الأديرة من الرعيل الأول.

وإذا كنّا قد بحثنا عن القاسم المشترك بين معبود عتيق وقطب جليل ولخصناها في الملامح الجسدية والدور، سواء جاء هذا الدور في شكل أسطوري، فالأحرى أن نبحث عن القاسم المشترك بين القديس الشهيد والقطب الصوفي - مارجرجس الشهيد والسيد البدوي - وفي البداية

جاء الاسم المشترك، نعم الاسم المشترك، فكلمة "مار" كلمة سريانية معناها سيد - ربما جاء هنا لقباً وليس اسماً، كما جاء لقب السيد في اسم أحمد البدوي - وجرجس هو الاسم الذي اعترف به في فلسطين، وكان لهما الملامح الجسدية نفسها فقد كان القديس جرجس حسن الطلعة ممشوق القوام.. مما أهّله أن يلتحق بالجيش وكان عمره سبعة عشر عاماً.

كما كان لهما حياة زاهدة في كل شيء حتى الزواج عزفا عنه. ونجد أنهما أقوى من كل إغراء، ففي الوقت الذى دبّر الإمبراطور بعد سجن مارجرجس أن يحطمه بالإغراء بفتاة لعوب تقتنصه بفتنتها وأنوثتها الطاغية وخبراتها، وبهذ يفقد مارجرجس عفّته وينهار إيمانه، لم يأتِ الصباح حتى تقدمت الفتاة إلى مارجرجس بدموع تطلب منه أن يتحدث معها عن سرّ طهارته وعفّته وارتفاع قلبه إلى السمويات، فأخذ يبشّرها بالخلاص ويقدم لها الحياة الإنجيلية الفائقة.. الموقف نفسه يتكرر في حياة سيدي أحمد البدوي، عندما كان بقرب الموصل حدث راع بينه وبين امرأة اسمها فاطمة بنت بري.

وبحسب روايات الصوفية، فإن المرأة كانت غنية وجميلة، لكنها مغرمة بإيقاع الرجال في شباك حبها، فحاولت أن تفعل ذلك بالبدوي لكنها لم تستطع، ثم حاولت أن تجرّه إلى الزواج بها، لكن في نهاية الأمر يروي بعض المتصوفة أنها تابت على يديه، وعاهدته أن لا تتعرض لأحد بعد ذلك.

أضف إلى ما سبق مكانتهما في العالمين المسيحي والإسلامي، ومعجزاتهما التي يتحدث عنها المحدثون في كل مكان قديمًا وحديثًا، وخاصة في مساعدة النساء العاقرات اللاتي يرِدن الإنجاب.

وقد وصف "إدوارد تودا" قنصل إسبانيا في مصر (1888-1886) مظاهر مولد سيدي أحمد البدوي بدقة بالغة يحسد عليها، حيث ذكر أن الخيام في الشوارع كانت تنصب بطريقة متناسقة تتكئ بعضها على بعض تاركين مساحة مربّعة في الوسط تكون كالميدان فب وسط كل أربع مجموعات، وكان الزائرون يجتمعون في تلك الساحات بعد العصر لينغمسوا في حلقات الذكر، وهي ممارسات دينية عبارة عن رقص وإنشاد على نغمات الدفوف.. كما يصف يوم الثالث عشر وهو آخر أيام الاحتفال الكبير الذي يختتم شعائر المولد بموكب خليفة الإسلام، وهو السلطة الدينية الأعلى للمسلمين في مصر، منطلقًا من مسجد العش وحتى مسجد البدوي حتى يصلي على قبره، ويستغرق موكبه ثلاث ساعات.

وجميعهم يلبسون زيًّا تنكريًّا، فالبعض يلبس طرابيش التائبين الطويلة المدببة (القرطاس المعروف بالطرطور)، والبعض الآخر يرتدي أزياء شاذة بألوان عدة، وأحيانًا أخرى نجد من يرتدي أزياء شفافة إلى حد يخدش الحياء، غير أن الأقنعة الطبيعية لم تغب عن الحفل، فقد رأيت أحدهم يرتدي قناعًا عبارة عن بطيخة مفرغة ويغطي جسمه بأوراق الأشجار والفروع الخضراء.

وكانت بعض الشخصيات المهمة تسير بين المتنكرين يمتطون الخيل أو يركبون الجمال ويتبعهم عازفون من أهل البلدة وراقصات وفلاحات يرتدين أجبة سوداء، ورجال كثيرون يحملون على أكتافهم فؤوس الخشب الكبيرة. وكانت جماعة من الراقصين الذين يسيرون خلفهم تجذب الانتباه لغرابة ملابسهم، فعلى خصورهم شدت أحزمة ضيقة وباقي أجسامهم عارية ويزين رؤسهم عمائم ضخمة تتدلى منها أشياء عديدة كالقرون وثمار اليقطين والباذنجان. ويحمل الشيوخ راكبوا الخيل بيارق مساجدهم وينزلون من حين لآخر عن ركائبهم كي يقبلوا المؤمنين الذين يحضرون العرض باحترام، وبعد ذلك يأتي أصحاب الطرق والجامعات الدينية وهم يرتّلون شهادة الإسلام: لا إله إلا الله محمد رسول الله، إلى يوم أن نلقاه.

وأخيرًا يظهر الخليفة فوق حصانه ممسكًا بكلتا يديه خوذته المصنوعة من اللبد الرمادي التي يحاول العديد من الحضور عبثًا أن يخطفوها منه. ويبدو أنه لو تم تجريده من تلك العمامة فإنه يجب أن يترك منصبه إلى من انتزعها منه، ويتكون حرس الشرف الذي يصاحبه من خمسة عشر رجلًا تُغطّيهم الدروع الثقيلة والخوذ الحديدية.

ويختتم موكب الحفل كتيبة من الفارسات الجسورات يركبن الخيل ويرتدين زي الرجال، وفي عصر اليوم ذاته تنتهي الاحتفالات ويبدأ جموع الزائرين في التفرق بعد أن قضى أولئك القوم الطيبون ثمانية أيام يصيحون ويلهثون ويتدافعون عبر الشوارع والميادين، ليعودوا إلى بيوتهم منهكين خاوين الوفاض، لكنهم رغم ذلك عادوا مقتنعين

بإنهم بحجهم إلى مقام السيد البدوي في طنطا قد فعلوا شيئًا يرضى به الله عنهم. ومما نحرص على تأكيده هنا أن الصفة الوحيدة التي يمكن إثباتها للمقدس حق الإثبات هي تعارضه مع الدنيوي - يتحدد كلاهما بالآخر - وليس المقدس خاصة ثابتة في الأشياء بل هوهبة سرية تُخلع على ما تستقر عليه سحراً وجلالًا يستثيران الشغف والرهبة، في آن، وليس هناك ما لا يصلح لأن يكتسب صفة المقدس، كما ليس هناك ما يستحيل تجريده منها.

* * * * *

23- طقوس الكتابة

يعرف الباحث والكاتب الأمريكي "تشارلز دويج" العادت من الناحية الفنية والاصطلاحية على أنها الاختيارات التي نقوم بها بشكل مقصود في وقت معين، ثم نتوقف عن التفكير فيها، ولكننا نستمر في القيام بها - غالبًا في كل يوم - ثم نتوقف عن القيام بالاختيارات، ويصبح السلوك تلقائيًّا، وهذا الأمر يأتي نتيجة طبيعية بسبب عمل الأعصاب لدينا.

ويقول العلماء إن العادات تنشأ لأن المخ دائمًا ما يبحث عن طرق لتوفير الجهد، وبما أن الأمر متروك لأجهزته الخاصة، فإن المخ يحوّل أي أمر روتيني إلى عادة؛ لأن العادات تسمح لعقولنا بأن تخفف من نشاطها في كثير من الأحيان.

وتمثل هذه القدرة الطبيعية على توفير الجهد ميزة كبيرة للغاية، فالمخ الفعال يتطلب مساحة أقل، ويسمح لنا المخ الفعال أيضًا بالتوقف عن التفكير في السلوكيات الأساسية طوال الوقت مثل: المشي واختيار نوعية الطعام، وهكذا يمكننا تخصيص الطاقة العقلية للاختراع والإبداع بكل أشكاله.

ونتطرق هنا إلى مجال الإبداع في مجال الكتابة ونتعرّف على العادات التي يمارسها أدباء عالميون أثناء الكتابة أو قبلها، التي كانت من اهتمامات مجلة "دي باريس رفيو" الفرنسية في سلسلة حوارات "كتاب يعملون" منذ تأسست سنه 1953م، وهي بمثابة فرصة نادرة

تتيح للكتّاب مناقشة حياتهم وفنّهم بإسهاب بما يجعل هذه الحوارات من بين البورتريهات الأدبية الأشد دلالة وكشفًا وإيحاء.

ففي صيف 1992م حاور تشارلوت الشبراوي الكاتب الكبير "نجيب محفوظ " ونشر الحوار كاملًا بمجلة "دي باريس رفيو" الفرنسية ذكر فيه على لسان نجيب أنه يكتب وفق جدول محدد، فمنذ الثامنة إلى الثانية كنت أعمل في الوظيفة، ومنذ الرابعة إلى السابعة أكتب، ثم أقرأ من السابعة إلى العاشرة.

كان ذلك جدولي كل يوم باستثناء الجمعة، لم يكن عندي قط الوقت لأفعل ما أشاء، وبعد أن أصابتني تلك الحساسية في عيني منذ عام 1935م صرت أمتنع عن القراءة والكتابة طوال الصيف، ففرض هذا شيئًا من التوازن على حياتي، توازن من عند الله، صرت أعيش في كل عام ثلاثة شهور حياة رجل عادي لا علاقة له بالكتابة، في هذه الشهور الثلاثة أقابل أصحابي وأبقى ساهرًا خارج البيت حتى الصباح.

ويخبرنا الكاتب التركي الكبير"أورهان باموق" أنه على مدى ثلاثة وثلاثين عامًا ظل يكتب على ورق الرسم البياني؛ لأنه تصور أن السبب في ذلك هو أن ورق الرسم البياني يناسب طريقته في الكتابة.. في أحاين أخرى أتصور أن السبب هو أنه عرف في تلك الأيام أن اثنين من كتابه المفضلين - هما توماس مان وجان بول سارتر - يستعملان هذا النوع من الورق.

من عادات الكتابة التي صاحبت الكاتب الأمريكي الأشهر "**إرنست همنجواي**" منذ البداية أنه يكتب واقفًا، يقف منتعلًا حذاءين واسعين فوق جلد الوعل القديم. عندما يبدأ **همنجواي** مشروعًا جديدًا، يبدأه بالقلم الرصاص - يستهلك سبعة أقلام في اليوم - يكتب به على ورق الآلة الكاتبة الشفاف مستندًا إلى لوح القراءة، يحتفظ برزمة ورق من هذا النوع دائمًا في صندوق إلى يسار آلته الكاتبة، ويستخرج منها الورقة بعد الأخرى من تحت غطاء الصندوق المعدني المكتوب عليه: "هذه ليست بلا ثمن".

يثبت الورقة مائلة في لوح القراءة، يتكئ على اللوح بذراعه اليسرى، يثبت بيده الورقة، ثم يملؤها بخط يده، الذي ازداد مع السنين ضخامة وطفولية، ونادرًا ما يلجأ إلى علامات الترقيم، ونادرًا ما يستخدم الحروف الكبيرة "في بدايات أسماء الأعلام"، ولا يستخدم النقط في نهايات الجمل، بل يضع علامة إكس، وعندما تكتمل الصفحة، يقلبها على وجهها ويضعها في درج آخر موضوع على يمين الآلة الكاتبة.

يصحو في الصباح المبكر فيقف في تركيز تام في مواجهة لوحة القراءة، ولا يتحرك إلا ليريح إحدى قدميه على حساب الأخرى، ويتعرّق بغزارة كلما سار العمل على ما يرام، في بهجة طفل، ويبتئس ويكتئب كلما غابت اللمسة الفنية ولو للحظة، وهكذا يبقى عبد نظامه الذاتي الذي يستمر حتى الظهيرة، حيث يأخذ عكازًا معقوف اليد ويتجه إلى المسبح حيث يسبح لنصف ميل كعادته كل يوم.

ويذكر الكاتب "**هنري ميلر**": في البدايات كنت أعمل من بعد منتصف الليل إلى الفجر، ولكن ذلك كان في البدايات المبكرة تمامًا، أما الآن أفضّل الصباح، ولمدة ساعتين أو ثلاث، حتى بعد أن ذهبت إلى باريس وجدت أن العمل في الصباح أفضل كثيرًا، ولكنني وقتها كنت أعمل لساعات طويلة، فكنت أعمل في الصباح، ثم آخذ قيلولة بعد الغداء، ثم أصحو فأكتب مرة أخرى حتى منتصف الليل أحيانًا، وأنا لا بد أن أحدث ضوضاء رهيبة من حركة أصابعي على مفاتيح الآلة الكاتبة - الكاتب النمساوي **ألفريد بيرليه** قال في صديقه هنري ميلر أنه من أسرع من رآهم في الكتابة على الآلة الكاتبة - أفترض أنني فعلًا أكتب بسرعة لفترة ثم تأتي مراحل فإذا بي واقف، وقد أقضي ساعة في صفحة، ولكن ذلك نادرًا إلى حد ما.

عندما أراجع ما كتبت - الكلام ما زال على لسان **ميلر** - أستخدم القلم والحبر في التغيير، في الحذف، في الإضافة، وتبدو المخطوطة بديعة بعد ذلك، مثل بلزاك، ثم أعيد الكتابة على الآلة الكاتبة، وفي أثناء ذلك أجرى المزيد من التغييرات.

والكاتب المكسيكي "**كارلوس فوينتس**" يقول:

أنا كاتب صباحي، أكتب ابتداء من الثامنة والنصف وأظل أكتب حتى الثانية عشرة والنصف، ثم أذهب للسباحة، ثم أرجع، فأتناول الغداء، وأقرأ فترة العصر، ثم أخرج للتمشية استعدادًا للكتابة في الصباح التالي. لا بد لي الآن أن أكتب الكتاب في رأسي قبل

أن أجلس للكتابة. ودائمًا ما تكون تمشيتي هنا في مقاطعة برنستن (باريس) على هيئة مثلث: أذهب إلى بيت "**أينشتاين**" في شارع ميرسير، ثم إلى بيت "**توماس مان**" في شارع ستوكتن، ثم إلى بيت "**هرمان بروخ**" في إيفلين بليس؛ بعد زيارتي هذه الأماكن الثلاثة، أرجع إلى البيت، وفي ذلك الوقت أكون كتبت ذهنيًّا صفحات الغد الست أو السبع. في البداية أكتب بالقلم، حتى إذا شعرت أني امتلكت الكتابة، أستريح، ثم أصحح المخطوطة، ثم أكتبها على الآلة الكاتبة بنفسي، وأصححها حتى اللحظة الأخيرة.

ويذكر الكاتب الأمريكي "**بول أوستر**" أنه يكتب دائمًا باليد، غالبًا بقلم جاف، وأحيانًا بقلم رصاص، لا سيما عند التصحيح. لو كنت أقدر أن أكتب مباشرة على آلة كاتبة أو كمبيوتر لفعلت، لكن بي خوفًا دائمًا من لوحات المفاتيح، لم أستطع قد أن أفكر تفكيرًا صافيًا بينما أصابعي تتخذ هذه الوضعية.

القلم أداة أكثر بدائية، تُشعرك أن الكلمات طالعة من جسمك وأنك تحفر لها في الورقة. طالما كانت للكتابة عندي هذه السمة الحسية، هي عندي تجربة فيزيقية، وأكتب في كراسات ذات السطور المربعة الصغيرة جدًّا.

وفي العادة تكتب القصاصة الأمريكية "سوزان سونتاج" بقلم فلوماستر، أو قلم رصاص في بعض الأحيان، على دفاتر من ورق أصفر أو أبيض، وهي الولع الفيتشي لدى الكتاب الأمريكيين. أحب

بطء الكتابة باليد،

ثم أطبع على الآلة الكاتبة بسرعة، ثم أعيد الطباعة، ومع كل إعادة أدخل تصحيحات إما باليد أو على الآلة مباشرة، إلى أن تأتي لحظة لا أرى فيها أي مجال للتحسين.

كان ذلك هو الحال حتى خمس سنوات مضت، عندما دخل الكمبيوتر حياتي. بعد المسودة الثانية أو الثالثة أدخل بالنص إلى الكمبيوتر، والآن لا أعيد طباعة المسودة كلها، بل أستمر في التعديل باليد على مسودّات ورقية مطبوعة من الكمبيوتر.

* * * * *

24- أمبرتو إيكو.. عاشق القرون الوسطى

بدأ أمبرتو إيكو حياته باحثًا في دراسات السميوطيقا - علم يدرس أنساق العلامات والأدلة والرموز، سواء أكانت طبيعية أم صناعية - في القرون الوسطى، ثم ذاع صيته كروائي بعد صدور روايته الأولى "اسم الوردة" عام 1980م - كان وقتها في الثامنة والأربعين من عمره - وهي رواية بوليسية غير تقليدية تدور أحداثها في دير يعود للقرون الوسطى، ولتصبح حدثًا عالميًّا في مجال النشر؛ إذ بيع منها أكثر من عشرة ملايين نسخة، لتعرف الشهرة طريقها إليه، وتسعى الصحف إلى مقالاته الثقافية، وبات إكو يُعد أهم كاتب إيطالي على قيد الحياة وقتئذ وحتى رحيله يوم الجمعة الماضية عن عمر 84 عامًا، وقد توفي منزله بشمال إيطاليا.

ولد إيكو في مدينة أليساندريا عام 1932م. وكان لجده لوالده، والذي يعمل في مجال الطباعة، أثرًا كبيرًا على شخصيته، حيث ورث عنه فضوله الكبير للمعرفة إزاء العالم، كما ورث منه كنزًا نفيسًا من الكتب.

يقول عن فترة شبابه والتي عايش فيها الحرب العالمية الأولى والثانية والحرب ضد الفاشية في إيطاليا أنه كان يكتب كتبًا كوميدية، ولكنه لم يمتلك الشجاعة لعرضها على أحد، كتبها لنفسه وكانت كما يقول: "رذيلته السرية".

وقد عمل في التليفزيون الإيطالي الرسمي عام 1954م. بعد شهور قليلة

من البثّ التليفزيوني الأول، وهو العام نفسه الذي حصل فيه على إجازة في الفلسفة من جامعة "تورينو" عام 1954م، عن بحث بعنوان "القضية الجمالية عند القديس توما الأكويني"، ثم وجّه اهتمامه بعد أن أصبح عام 1961م أستاذًا للجمالية في جامعة "تورينو" إلى الشعر الطليعي والثقافة الجماهيرية، وبعد ذلك تخصص في علم السيميائيات والأبحاث المتعلقة بنظريات الأدب، ومنذ عام 1975 أصبح أستاذًا جامعيًا في علم السيميائيات بجامعة "بولون"، وأثناء هذه المسيرة ألّف أمبرتو إيكو مجموعة من الأعمال الروائية التي لفتت الانتباه وطرحت الأسئلة. من أهم مؤلفاته النقدية:

العمل المفتوح، والبنية الغائبة، تاريخ الجمال، والعلامة تحليل المفهوم وتاريخه، والسيميائيات وفلسفة اللغة، وحدود التأويل، وست رحلات في أدغال السردية، والقارئ في الحكاية. أما في مجال الرواية فقد نشر روايته الأولى "اسم الوردة" التي قضى في كتابتها خمس عشرة سنة. عندما نشر أمبرتو إيكو رواية "اسم الوردة" كان نجاحها العالمي مفاجأة بكل المقاييس، فلم يسبق لشخص متخصص بأحد أصعب العلوم الإنسانية الحديثة أن أنتج عملًا أدبيًا مهمًّا. وأصدر في فترة لاحقة روايته الثانية "بندول فوكو"، كما أصدر عدة روايات: جزيرة اليوم السابق، باودلينيو، اللهب الغامض للملكة لوانا، مقبرة براغ.

وتتميز اهتمامات إيكو بأنها على قدر كبير من التباين، فهو عاشقًا لعصر القرون الوسطى ولا يراها كما يراها الآخرين عصور ظلام، بل زمنًا متوهّجًا وتربة خصبة نبتت منها النهضة، هي فترة انتقال وميلاد للمدنية

الحديثة والنظام المصرفي والجامعة، وفكرتنا الحديثة عن أوروبا بلغاتها وقومياتها وثقافاتها. كما أنه عاشقًا للتاريخ، ويؤمن بما آمن به شيشرون: إن التاريخ أستاذ الحياة. أما اللغة فيؤكد إيكو أننا نُعد بشرًا بقدر ما نحن قادرون على إنتاج اللغة.

كما أنه وبحكم عمله بالتليفزيون كان مهووسًا به، ومع هذا نجده يذكر حرصه على انتقاء المادة التي يشاهدها قائلًا: "لست بلّاعة لأي شيء، فأنا لا أستمتع بمشاهدة أي نوع من التليفزيون، أحب مشاهدة المسلسلات الدرامية وأكره البرامج التافهة".

حصل "إيكو" على خمس وثلاثين دكتوراة فخرية من جامعات العالم، وعلى الرغم مما سبّبه له الأدبَ من فخر ومجد شخصي بقدر ما نالت من سمعته في العالم كمفكر جاد، كما أنه قضى بسبب موقفه من الكنيسة أوقاتًا عصيبة، حيث قالت صحيفة الفاتيكان: إن روايته "بندول فوكو" مليئة بالتجديفات، والتدنيسات، والأكاذيب المضحكة، والقاذورات، وأن ما يجمع ذلك كله معًا ليس إلا الغطرسة والتهكم. وربما بسبب هذا الموقف لم يحصل على جائزة نوبل في الآداب.

وفي حوار له بجريدة "باريس رفيو" نشر في صيف 2008م، والذي يرى كاتب المقال ضرورة حتمية في إظهار الدور الحيوي للثقافة في حركة التاريخ قديمًا وحديثًا، حيث أكد إيكو على أن الثقافة دائمة التكيف مع الأوضاع الجديدة. ربما سوف تكون هناك ثقافة مختلفة، لكن ستكون هناك ثقافة. بعد سقوط الإمبراطورية الرومانية كانت

هناك لقرون فترة تحول جذري - لغوي وسياسي وديني وثقافي - هذه الأنماط من التغير تحدث الآن بسرعة تفوق السرعة القديمة عشر مرات، ولكن أشكالًا جديدة ومثيرة سوف تستمر في النشوء، والأدب سوف يبقى.

* * * * *

25- منير كنعان.. هكذا تولد اللوحة

إن النظر إلى حياة بمجموعة أحداثها كالنظر إلى صورة فنية لا يسير عليها البصر في خط مستقيم بادئًا من حافة الإطار هنا إلى حافة الإطار هناك، بل إنه ليقع أول ما يقع على نقطة مركزية فيها، كشجرة فارعة على يمينها، أو قمة شامخة على يسارها، أو بقعة لونية في أي موضع منها تلفت النظر إليها لتكون له نقطة ابتداء، ثم ينساب البصر في مختلف الاتجاهات، عائدًا آن بعد آن إلى نقطة البدء، فكأنما هذه النقطة المركزية ينبوع تفجرت منه سائر النقاط، كذلك قل عند النظر إلى حياة فرد من الأفراد بمجموعة أحداثها، فهناك كذلك يتجه الانتباه إلى لحظات أمهات كانت حاسمة في توجيه صاحب تلك الحياة.

فما هي تلك اللحظات الأمهات في حياة الرسام الكبير منير كنعان (1919-1999م)؟

بادئ ذي بدء نضع هذه الحقيقة أمام القارئ قبل استعراض اللحظات الحاسمات في حياة كنعان، حيث كان الزمن بالنسبة لـ كنعان يُقاس باللوحات التي أنجزها لا بأوراق النتيجة التي يقلبها، جاءت هذه الحقيقة على لسان رفيقة دربه الكاتبة الكبيرة سناء البيسي، فـ كنعان علَّم نفسه بنفسه، بدأ أول تعامله مع الرسم وهو في سن السادسة عشرة من عمره، عندما عمل لدى رجل يملك وكالة صغيرة تخصصت في عمل لوحات الدعاية والإعلانات أو ديكورات واجهات المحلات. وفي ذلك العصر في نهاية الثلاثينيات كانت مثل

هذه الأعمال الفنية شبه محتكرة من الحرفيين الأجانب. وقد عرف في هذه الفترة كيف يتعامل مع الخامات المختلفة وواجه أساليب فنية عديدة، مثل الرسم على الزجاج، وفي عام 1940م التحق بشركة إنجليزية ليرسم وينفّذ لوحات للدعاية ضد الألمان، ثم انتقل عام 1942م لشركة أمريكية ليرسم خرائط جغرافية، وهنا بدأ يتدرب على الرسم. وفي عام 1945م التحق بمؤسسة "أخبار اليوم" الصحفية كرسام ومسئول عن إخراج مجلات عديدة، ثم تم اختياره مشرفًا فنيًا للمؤسسة.

ومنذ عام 1942م قرر كنعان أن يلحق نفسه في جامعاته الخاصة، فتدرّب على رسم البورتريهات، وفي تعليقه على فن البورتريه عند كنعان يقدم الأستاذ أحمد فؤاد سليم شهادته بأن كنعان قد أنتج مجموعات في فنون الوجه الإنساني تكشف عن مهارة فائقة اجتاز بها مناطق المصاعب في التجسيم، والنسب من الأذن إلى الشفتين، ومن تجويف الأنف إلى الشفة العليا، إلى العلاقات التشريحية الرشيقة بين الوجنات ومحاجر العينين. وكانت وجوهه الجالبة للدهشة، بما في ذلك معالجته للجسد العاري، مليئة بتلك السلاسة، والبلاغة التي نراها في أعمال الرسامين العظام.

ثم بدأ يرسم مشاهد من الحياة العامة في الشارع، ولم يرضَ أبدًا عن النتائج التي كان يتوصّل إليها، فكان يمضي ساعات طويلة وهو يرسم، خاصة سائقي عربات الكارّو الذين يشاهدهم كل يوم أحد في مقهى يتجمعون فيه في منطقة من حي شبرا، وهي من أكثر المناطق شعبيه في

القاهرة.

وفي عام 1944م اشترى منه متحف الفن الحديث في القاهرة إحدى لوحاته "المقهى الشعبي"، وهي بالألوان المائية. وفي عام 1945م نفّذ عشرات اللوحات التجريدية بالألوان المائية، وعرضها وقتها على صديق أمريكي كان يعمل معه فشجّعه على المضي في هذا الاتجاه وأطلعه بدوره على تجارب التعبير التجريدي الأمريكي لهذا العصر.

ويقول كنعان إنه مع هذه اللوحات أحسّ لأول مرة بمتعة الرسم، ولكنه كان في الوقت نفسه يرتعب من الاتجاه التجريدي في بعض ما نفّذه، وخاصة بالنسبة لوسط فني يشنّ عداءه على كل ما هو غير تصويري، وعلى مدى تسع سنوات ظل يحاول إبعاد هذه النزعة نحو التجريدية متمسكًا بالرسم التصويري.

وأصبح له مرسم في درب اللبانة بجوار قلعة صلاح الدين، وهو حي مملوكي أصبح شعبيًّا واستقر فيه كثير من الفنانين. ومنذ ذلك الوقت أصبحت حياته موزّعة بين عملين؛ في الصباح يرسم وينفّذ ماكيتات لمجلات مؤسسة أخبار اليوم، وبعد الظهر وفي المساء يُكرّس كل وقته للرسم.

وفي عام 1946م وحتى 1956م كان يقوم برسم مشاهد من الشارع وبورتريهات، وسواء في رسمه للمؤسسة الصحفية أو لوحاته فقد ترك جانبًا الخط الأكاديمي ليحاول آلاف التجارب على الألوان والتكوين وخطوط الرسم.

وقدّم في هذه الفترة أعمالًا تحس فيها تأثير "سيزان" والمدرسة التكعيبية والتعبيرية أيضًا، وهذه السنوات العشر انتهت برحلتين؛ الأولى إلى بولندا والثانية إلى النوبة. وكثير من الفنانين سافروا إلى النوبة قبل بناء السد العالي في أسوان بتشجيع من الدولة، مقدمة لهم منحًا مالية ليسجلوا في لوحاتهم ما سيغرق تحت مياه بحيرة ناصر.

وسجل كنعان مجموعة اسكتشات عن النوبة وأعاد رسمها في مرسمه في درب اللبانة، وهي التي ستقوده سريعًا إلى التجريد معلنة بداية مرحلة غنية بالتجارب على العناصر التشكيلية التي تتكون منها اللوحة. بالابتعاد عن الرسم التصويري اتجه كنعان لاختيار ما سيميزه على الآخرين في الوسط الفني بالقاهرة، وعلى عكس ما حدث في عام 1946م حيث انتقل فجأة من التصويري إلى التجريدي، فإن المرحلة ما بين 1956م و1959م هي المرحلة التي ابتعد فيها الرسم التصويري تدريجيًّا عن اللوحة.

وفي خطوة أولى كان يحدد خلفية وفوقها يتضح الموضوع، مثل لوحاته "المرأة التي تنسج السجاد" ، و"اللمبة المقلوبة"، ولا تزال الخطوة تقليدية حيث التصوير هو الهدف الرئيس من عملية الرسم، وللخروج من هذا المنطق بدأ كنعان التعرُّض للموضوع المجسّد ثم حاول تفتيته بمحاولة إبراز فقط قيمة العناصر الأساسية المكونة للشخصية أو الشيء عن طريق اللعب بلمسات الألوان أكثر من اللعب بالملامح أو الخطوط.

ولوحة "المرأة والسجاد" - العنوان في الفن التشكيلي للوحة ثانوي جدًّا، وفي أحيان لا يكون هناك عنوان على الإطلاق - مثلًا هي التي أوجدت التبرير لغزو التجريد.. إن نسج ألوان السجادة لا يُترجم انعكاسات الألوان فقط ولكن أيضًا تكوين النسيج حيث الرسومات الهندسية تبدو متغيرة الشكل من خلال الطيّات أو الحركة، وهذا بفضل المرأة السائرة.

لكن كنعان أدرك حينئذ أنه حتى مع تفتيته للموضوع وسواء أستخدمه كمبرر للاتجاه نحو التجريدية، فإن الموضوع لا يزال يشير دائمًا إلى منطق التصوير، وأراد كنعان التخلص من هذا المنطق بالذات، وتوصّل إلى مثل هذه النتيجة في لوحة عنوانها "التكوين"، وهنا كانت نقطة البداية اسكتشا نوبيا، والموضوع في حد ذاته كمادة للتصوير لا يزال باقيًا، العنصر المبرر للوحة، لكن بدلًا عن أن يكون مجرد تعبير للوصول للتجريدية أصبح ملغيًّا إلى حد كبير وكأن المادة طغت عليه ولم تترك سوى أثر من التكوين القديم.

وفي عام 1959م اختفى الموضوع تمامًا وبدت المادة هي المسيطرة واللوحات المستوحاة من النوبة لم تعد تتميز إلا باستخدام مجموعة الألوان نفسها، أو بمعنى آخر نفس المهارة في التلوين. لقد اكتشف كنعان أسلوبًا فنيًّا سيرجع إليه دومًا بإثرائه بعناصر هامة متغيرة في كل مرحلة من مراحل عمله مع الحفاظ على الفكرة الأساسية، وهذا الأسلوب يمكن التعبير عنه بكلمة واحدة وهي "اللوح الممسوح Palimpeste"، ويعتمد أساسًا على مسح الرسم الأصلي أو

الكتابة الأصلية والرسم فوقه من جديد.

ويقوم الفنان برسم اللوحة ثم يمسحها جزئيًّا مع إضافة لمسات لا تترك سوى أثر يظهر من تحتها.. وهكذا تولد اللوحة. في البداية كان لدى كنعان الوسيلة لإزالة الموضوع والسمو بالتعبير، وأذكر هنا كلمة أولاند بارسز Roland Barthes عن تومبلي Twombly تصف بالضبط ما يريد كنعان أن يصل إليه، تقول الكلمات: "ينبغي على الفن إظهار الأشياء ليس التي يصورها".

والمرحلة التي تمتد من 1959م حتى 1964م لها بداية تميز بوضوح من خلال لوحة اسمها "الحائط"، والتي تحدد الانفصال عن المرحلة النوبية.. لوحته ستتحول إلى رقعة ذات بعدين ربما تسجل كل مكونات اللوحة، فلوحته تشهد استقلاليته عن كل موضوع وعن كل شيء خارج عنه، إنها تنغلق على نفسها متضمنة في الوقت نفسه بدايتها ونهايتها، وسائلها وغايتها، ومكونة بذلك لوحة فنية.

وإذا كان كنعان قد انطلق من موضوع تصويري، وهو النوبة، فإنه تخلّص من الموضوع وعثر على غايته المطالبه بالاعتراف بالسطح المرسوم كما هو عليه بدون اللجوء إلى ما توحي إليه الصورة، وهو كما سبق وعرضنا لم يفرض هذا الأسلوب مرة واحدة، وإنما توصّل إلى اكتشافه بإسقاط من لوحته ما يريد أن يتخطاه، أي التصوير والرسم التشخيصي.

وفي اللوحة الأولى لبداية هذه المرحلة فإن الرجوع للوحة "الحائط" لا

يعني بالنسبة لـ كنعان الوقوع في منطق التصوير، إذ ليس له أي معنى رمزي أو غيره يتعلق بالزمن أو الوقت أو بؤس المكان. إن العلاقة المتواجدة بين اللوحة وبين أي حائط متداع للقاهرة هو من وحي الحس والانفعال المتولد من الخامة نفسها على أنها نسيج ولون، إنه يبرهن على أن الشعور يمكن أن يولد من الخامة بالحيوية نفسها التي يولدها الرسم التصويري.

وفي مرحلته الفنية التي وصفها هو بأنها "مرحلته البيضاء"، فإن الخامة تزداد سمكًا مشكّلة بذلك "النص الأول" الذي يعبّر عنه، ولكن لتمسّكه بأسلوب المسح وإعادة الرسم فهو يمسح بخامة أكثر خفة وأكثر شفافية فيتراءى من تحتها التعبير الأول بتغطية المساحة جزئيًّا أو باستغلال الشفافية فيها. كان يقول أنه يرسم الأبيض على الأبيض، لكنه أبدًا لم يكن الأبيض الباهت الأصم وإنما المتكلم الحي الثري بالتجاعيد والظلال والسهول والهضاب والبحيرات، المتزاحم بالأذرع والسيقان والحوافر والمخالب والأنياب والريش والأسود والجمال، إضافة إلى الاعتدالين الربيعي والخريفي وحركات المدّ والجزر وتعاقب الشمس والقمر والمحاق والسحاب ومجرات الكواكب وهذيان الحموم ومجاميع النجوم.

إن الشكل لا يولد من النقطة أو الخط أو المفردات الهندسية وإنما يولد من أسلوب المسح وإعادة الرسم، إن كنعان لا يُقدّم الشكل على ما هو عليه، وإنما يظهر رغمًا عنه منبثقًا من لعبة الفنان بالخامة واللون.

وعلى مدى ثلاث سنوات تقريباً من 1964م وحتى 1967م يقلل كنعان من نشاطه الفني.. وعندما يستعيد فرشاته فإنما ليحدد بوضوح انفصاله عن المجموعات السابقة، ومع هذه المجموعة الجديدة التي أطلقت عليها الباحثة الفرنسية كريستين روسيون اسم "الإيقاعات"، حيث يدخل عنصر الحركة إلى اللوحة، وهي بعيدة عن مفهوم الحركة عند التعبيريين التجريديين الأمريكان؛ لأن كنعان عندما حرم التعبير التصويري من اللوحة فهو قد ألغى في الوقت نفسه ونهائيًّا أي رجوع لأصلها، وعلى الأقل فيما لا يتعلق بطريقة مباشرة لمجال الأحاسيس والإدراك. وحيث تقوم حركة الكتابة الذاتية بترجمتها إلى رسم هدفه التعبير عما يحرك اللاشعور، وإنما هدف اللوحة هو الإيقاع الذي يولد من وحدات قاطعة ومحققًا بذلك انفتاحًا كاملًا للحيز المرسوم وتجريد المساحة المرسومة من ماديتها.

والوحدة القاطعة تعتمد على أسلوبين للتعبير في هذه المجموعة: الخط المروروب والزاوية القائمة. الخط المروروب يوحي بالحركة ولكنه لا يخلق الإيقاع، أما الزاوية القائمة فهي تولد لعبة فقط التوازن والتضاد للوحدات القاطعة. إن مجموعة الإيقاعات هي آخر مجموعة يرسمها كنعان في لوحاته.

فمنذ السبعينيات يتخذ أسلوبًا جديدًا وهو أسلوب اللصق "الكولاج"، يقول الفنان التشكيلي رضا عبد السلام عن لوحات كنعان في هذه المرحلة: كانت تتنوع تصميمات وألوان، وتوظيفه لورق الكرتون الفارغة وورق الطباعة والنصوص المطبوعة بما تحويه من حروف

وكتابات باللغة اللاتينية وكل ما هو مستهلك وجاهز الصنع، وأيضًا أدواته من الفرش وألوان الجواش والصبغات، خاصة المسطرة الصلب والمثلث والمشرط والقلم الرصاص، فهي أعمال فنية خالصة حصيلة سنوات ما بعد التقاعد والتفرغ التام للفن، تتسم جميعها بالبساطة والبلاغة والإثارة البصرية والتمكن الأدائي الماهر.

ومن خلال استعراض لوحات منير كنعان يتضح لنا أن الفن عملية إنجاب، وليس هناك ولادة دون آلام المخاض، وآلامها ذروة الآلام جميعًا، لكن ما أعذبها معاناة لأنها آلام من أجل صياغة جديدة في عالم الجمال، وأن الإلهام لا يحدث بأعجوبة فجائية، وإنما هو رأس مال يتجمع تدريجيًّا، وحصيلة ثقافية تنمو مع الرؤية والاطلاع والمقارنة، وأي عمل فني لا يمكن أن يرى النور إلا إذا مسته عصا العقل وخضع للتأمل والرؤية والإرادة والإصرار.

* * * * *

26- العقاد يكتب عن مقياس تقدم الأمم

لا شك أن القارىء قد سمع غير مرة،عن مبلغ الفزع الذى يصيب العالم المتحضر فى أثناء الحرب،عندما يقال إن متحفا قد دُمر ،أو احترق ،أو تبددت كنوزه على أى نحو كان..ولا شك أنه قد سمع غير مرة عن آلاف الجنيهات تُدفع للوحة زينة- ليس ببعيد عنا بيع لوحة المسيح المخلص ليوناردو دا فينشي بمبلغ 450 مليون دولار، عام 2017- أو تمثال منحوت.ولا بد أنه قد قرأ فى كتب الأوروبيين أصيلة أو مترجمة،أراء للمؤرخين والمفكرين يزعمون فيها ،أن مقياس حضارة الأمم هو مقدار عنايتها بالفنون الجميلة وتذوقها لها.وعندما يسمع أو يقرأ كل هذا يحق له أن يتساءل عن سر اهتمام هذا العالم المتحضر بالفنون الجميلة إلى هذه الدرجة ،مع علمه الأكيد بأن المدنية قد أصبحت مادية عملية وأنه لم يُعد فيها مجال للترف الروحى.

وقبل الإجابة على تساؤله نستعرض أسطر من مقال للكاتب الكبير محمود عباس العقاد :.......من أحسن ما قرأت من المقارنات بين عصور المدنيات المصرية القديمة مقارنات العلامة "فلندرز بترى"... وتنتهى من هذه المقارنات والمقابلات إلى حقيقة ثابتة هى أن تقدم الفنون كان دليلا فى كل عصر على تقدم المدنية وأن فنون الأمة هى ميزان حضارتها وعنوان ما فى نفوسها من رقى وتهذيب وقوة .وهذه حقيقة يمكن تطبيقها على جميع الأمم والمدنيات والعصور لو امكن

حصر الفروق التى بين فنونها على أسلوب "بترى".

علينا إذا أن نوضح أسلوب "بترى" الذى تحدث عنه العقاد بشىء من الإطناب لا الإسهاب:تمثلت أول أبحاث بيترى فى مصر فى الفترة من 1881إلى 1913فى عمل خريطة لأهرامات الجيزة.وعين عام 1892 أستاذا لكرسى المصريات فى جامعة كوليدج بلندن،ونقب فى العقود الثلاثة التالية فى العديد من المواقع عبر وادى النيل والدلتا.وتظهر عبقرية بترى فى أوضح صورها فى تحديد التسلسل التاريخى،ويتمثل فى تحليل إحصائى للقبور من عصر ماقبل الأسرات،أدى إلى ترتيبهم،وترتيب أنماط قطعهم الأثرية عبر الزمان.وأهتم فى الأساس بالتسلسل الزمنى للأوانى الفخارية المصرية من العصور المبكرة.وكان عماله المصريون يطلقون عليه أبو الجرار.فى عام 1892 اكتشف بترى فى موقع نقادة فى مصر العليا جبانة شاسعة الأرجاءتضم أكثر من ثلاثة آلاف قبر،وقد فوجىء بترى بالطبيعة غير المألوفة لهذه الدفنات مقارنة بما سبق معرفته من دفنات مصر القديمة.ووجد بداخل هذه الدفنات أوان نخارية حمراء مصقولة ذات قمم سوداء،وصلايات من الشست حيوانية الأشكال،وأمشاط وملاعق من العظم والعاج،وسكاكين من الظران،تشكل -مع غيرهامن القطع-مجموعة غريبة من الآثار .وكان" جاك دى مورجان" أول من اقترح أن هذه الدفنات قد تكون بقايل سكان المنطقة فيما قبل التاريخ،عندئذ شرع بترى فى اختبار اقتراح دى مورجان علميا،حتى إستطاع فى النهاية،وبعد أن حفر آلافا من القبور الأخرى

بمواقع مشابهة،تأسيس أول تسلسل زمني لعصر ماقبل اللأسرات فى مصر،الأمر الذى يستوجب اعتبار بترى أبا لعلم ماقبل التاريخ المصرى بلا منازع.

فبعد إقرار حقيقة أن القبور تعود إلى عصر ما قبل الأسرات، كانت المهمة التالية هى تنظيم الكم الهائل من المادة الأثرية التى تم العثور عليها،ووضع ثقافة ما قبل الأسرات المكتشفة حديثا فى إطار زمنى .لتحقيق هذا إستخدم بترى الفخار المستخرج من تسعمائة قبر فى جبانتى هو(مركزنجع حمادى-محافظة قنا) والأبعادية فى إبتكار أسلوب للتسلسل شكل القاعدة لنظام" التأريخ بالتعاقب" الذى تم من خلاله تعريف الفئات الجديدة من الفخار طبقا لأشكال الأولى وماتحمله من زخارف .فقد توصل بترى بالحدس إلى فرضية أن القدور ذات المقابض المموجة قد تطورت بالتدريج عن الأوانى الكروية التى كانت مقابضها تشكل فى البداية على نحو ييسر أداءها لوظيفتها العملية،ثم صارت تتخذ أشكالا أسطوانية ليس للمقابض بها سوى وظيفة زخرفية.

كان هذا التطور الذى يُعتقد أن تصميم المقابض المموجة قد مر به هو الفكرة المحورية التى قام عليها نظام التسلسل عن طريق التأريخ بالتعاقب.أنتج هذا النظام جدولا يضم خمسين تاريخا تعاقبيا،رقمت من 30 فصاعدا لترك مساحة للثقافات الأقدم التى لم تكن قد إكتشفت بعد.إتضحت حكمة هذا الإحتياط لاحقا عندما أسفرت حفائر" برنتون" فى موقع البدارى عن التعرف على ثقافة البدارى التى تُعد

المرحلة الأولى من عصر ماقبل الأسرات فى مصر العليا .

وقد كتبت د.سهير القلماوى عام 1971 عن الأزمة التى تواجه الفن كنشاط إنسانى خاضع لكل ما يخضع له النشاط الإنسانى من مؤثرات.وفرقت بين الأزمات التى يتعرض لها الإنسان وأزمات التاريخ : من حيث أن أزمات الإنسان قد تنتهى بموت أو انحدار شديد،بينما أزمات التاريخ عادة تكون إيذانا بصعود إلى أعلى أو بتقدم،فإن الفن اجتاز أزمة ما بعد عصر النهضة بخير إلى أحسن وإلى أفضل،ولم تكن السنين العجاف التى مرت به سنوات مرض..لقد كانت سنوات مخاض أليم .أنتهى بولادة جديدة مبشرة.إن أزمات الفن عادة مخاض ولادة وليست تقلصات موت.

إن التاريخ لا يعرف تغييرا إلى الفن.ولابد من وجود عنصر الإكمال أو الاستمرار مع القديم.هذا هو شأن التاريخ عامة أو شأن الزمان فى مفهومه الفلسفى.ولذلك فإن أزمة الفن فى عصرنا هذا هى كيف يستمر طبيعيا فى الإستكمال أو الاستمرار وسط هذه التغيرات الجذرية العنيفة؟ليست أزمة الفن فيما يمكن أن يجيب عن سؤالنا ماذا بعد؟ ولكن الأزمة الحقة فى الإجابة عن السؤال ماذا يجرى الآن؟ ماعلاقة الحالى بما سبق؟وإلام سيؤدى هذا الحالى؟بصرف النظر عن الخطوة القريبة السابقة.إننا لا نريد أن نعرف ماذا سيأتى بقدر ما نريد أن نعرف ماذا يحدث فى ظل ماقد كان وما يمكن أن نتصور أنه سيكون،الآن هو مشكلتنا وليس المستقبل..إن الفن لا بد أن أن يكون من نتاج عصره معبرا عن عبقرية منتجة أو خالقة الفردية مهما

حملت هذه الفردية فى طياتها من السمات العامة.إن الجدة زالابتكار مطلبان أساسيان فى الفن،وكانت الجدة فى عصور سابقة تكتفى بأن تكون جدة فى الأسلوب،جدة فى طريقة العرض،لذلك طانت جدة دالة على استمرار القديم،ولكنا اليوم إزاء ثورة على القديم عارمة.ثورة ترى الاستغناء نهائيا عن كل صور الفن السابقة لأنها صور وجدت تحت ظروف مختلفة كل الاختلاف وفى ظل مفاهيم تغيرت كل التغيير.لقد اختلف الزمان والمكان والأداة اختلافات جذرية ولم يعد من الممكن أن يتخذ القديم مثلا بوحى أو يحتذى بأية صورة من الصور.

وإذا كان المفكرون والنقاد قد استطاعوا أن يهدموا نهائيا نظرية الناقد الفرنسى (تين) التى زعم فيها أن الآداب والفنون تخضع وتتشكل تبعا للجنس والبيئة والعصر وتتخذ طابعها المميز وفقا لهذه العناصر الثلاثة،فإنهم لم يستطيعوا ذلك إلا بفضل نظرية تقول إن أهم عامل يشكل الإنسان ويتحكم فيه وفى نشاطه وتذوقه الفنى إنما هى الثقافة حتى ليبدى معظم المفكرين اليوم أن الثقافة هى التى تخلق الإنسان وتميز إنسانا عن آخر وتتحكم فى تذوقه الفنى.

كما وضع الأستاذ توفيق الحكيم يده على سر التأخر فى تقدم الأمم،وإنه لا إهمال الفكر ولا مشكلة الإقتصاد.

ولكن فى بقاء الخُلُق تابعا للتقاليد القديمة التى جرى بها العرف ولم يجىء أحد كـ "ديكارت" يلقى الشك على صلاحيتها ؛لم يجىء أحد

يحدث ثورة فى مبادىء الخلق ؛ كما حدثت الثورة فى العلم.

ولنضرب مثلا أقدم من الثورة العلمية وأشبه بما نعانيه اليوم..هذا أرستوفان عاش فى أثينا أواخر القرن الخامس وأوائل الرابع قبل الميلاد فشهد فى جمهور المسرح صورة مصغرة من التحلل الذى بدأ يدب فى كيان الأمة اليونانية،وهؤلاء شعراء المسرح،أو معلمو الشباب كما يسميهم،بدءوا يتملقون شعور الجماهير بما يقدمون إليهم من نكات سمجة وموضوعات سهلة والجمهور يقبل،والأدب الرخيص يؤلف فى سرعة ،وعوامل الإفساد والانحلال تقوى وتشتد.

وقد نظر أرستوفان فى أدب الشاعر الجديد وقتئذ "أوريبيد" فلم يجد فى فنه الجديد جمالا على ما فيه من روعة،وكل ما أحسه الشاعر هو أن هذا الجديد عامل قوى فيما أصاب الأثينيين فى خلقهم،فليصب جام غضبه على هذا الشاعر لأنه رمز التجديد ،بل هو فى نظره رمز الإفساد باسم التجديدوراح يؤلف المسرحية تتلوها الأخرى ، كلها فى نقد هذا الشاعر والحط من مركزه.ولكن النتيجة التى يعرفها كل قارىء لتاريخ أى أدب من الآداب هو ان الجديد يخلد بجدته،وان الجديد وإن يكن عاملا من عوامل الإفساد هو صورة للواقع الذى لا نستطيع ان نبرأ منه.فإن تكن مسرحيات أوريبيد فى نظر أرستوفان قد أفسدت الخلق الأثينى فلقد نفثت فيه من قوة الشخصية وحب الحقيقة ما لم يكن لمثل أرستوفان أن يقدره،وليس المجد الحربى أو السياسى هو المقياس الذى تقاس به حضارة الأمة.فلئن ضعفت أثينا سياسيا فى هذا القرن ،فلقد بلغت فى الحضارة أوجها فى نفس هذا

القرن.

* * * * *

المراجع

- إبراهيم محمد كامل، إقليم شرق الدلتا في عصوره التاريخية المختلفة، مراجعة: محمد عبد القادر محمد، الجزء الثاني، هيئة الآثار المصرية، القاهرة 1985م.

- إسكندر بدوي، تاريخ العمارة المصرية، ترجمة: صلاح الدين رمضان محمد، الجزء الأول، وزارة الثقافة، مشروع المائة كتاب، 2002م.

- ميروسلاف بارتا، رحلة إلى الخلود مقابر الأفراد بالدولة القديمة، مركز التشيكي للآثار المصرية، القاهرة 2013م.

- إيان شو، تاريخ مصر القديمة، ترجمة: أشرف فتحي، المركز القومي للترجمة، القاهرة 2019م.

- روبرت ج.ونيك، الدولة المصرية القديمة منبع حضارة مصر، ترجمة: نيرمين كامل، المركز القومي للترجمة، القاهرة 2019م.

- أحمد أبو العلا، اكتشافات بالصدفة، حنو إيجيبت للنشر والتوزيع، القاهرة 2013م.

- ثروت عكاشة، مذكراتي في السياسة والثقافة، جزأين، دار الشروق، القاهرة 2004م.

- ج.و.مكفرسون، الموالد في مصر، ترجمة: عبد الوهاب بكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1999م.

- شامبليون في مصر- الرسائل والمذكرات، ترجمة: عماد عدلي، مراجعة د.طاهر عبد الحكيم، دار الفكر للدراسات والنشروالتوزيع، القاهرة 1991م.

- عبدالله العزباوي، الفكر المصري في القرن الثامن عشر بين الجمود والتجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2007م.

- روجيه كايوا، الإنسان والمقدس، ترجمة: سميرة ريشا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت 2010م.

- مرسيا أياد، مظاهر الأسطورة، ترجمة: نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق 1991م.

- أرنست كاسيرر، في المعرفة التاريخية، ترجمة: أحمد حمدي محمود، دار النهضة العربية، القاهرة 1967م.

- جون بينز، الديانة في مصر القديمة، ترجمة: محمود ماهر طه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2011م.

- إيريك هورنونج، فكرة في صورة، ترجمة: حسن حسين شكري، مراجعة: محمود ماهر طه، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة 2002م.

- ديمتري ميكس، كريستين فافار مكس، الحياة اليومية للآلهة الفرعونية، ترجمة: فاطمة عبدالله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2000م.

- **إيفان كونج**، السحر والسحرة عند الفراعنة، ترجمة: فاطمة عبدالله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1999م.

- **ألفريد جاشوا بتلر**، الحياة في البلاط الملكي المصري، ترجمة وتحقيق: محمد عزب ومي موافي، ليليت للنشر والتوزيع، القاهرة 2013م.

- **مصطفى عبدالله شيحة**، دراسات في العمارة والفنون القبطية، مطبعة وزارة الآثار المصرية، القاهرة 1988م.

- **سومرز كلارك**، الآثار القبطية في وادي النيل، ترجمة: إبراهيم سلامة إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2010م.

- **إدوارد تودا**، عبر وادي النيل، ترجمة: السيد محمد واصل، المركز القومي للترجمة، القاهرة 2010م.

- **جمال عليان**، الحفاظ على التراث الثقافي، عالم المعرفة، الكويت 2005م.

- **لانكستر هاردنج**، آثار الأردن، تعريب: سليمان موسى، اللجنة الأردنية للتعريب والترجمة والنشر، المملكة الأردنية 1965م.

- **محمد مندور**، سيمفونية البشر والحجر- توظيف التراث لخدمة المجتمع، مؤسسة بتانة، القاهرة 2017م.

- **إيهاب الحضري**، هدير الحجر- التفاصيل السرية لمعركة إنقاذ الآثار، مؤسسة بتانة، القاهرة 2018م.

- حسن سعد سند، معمر رتيب محمد، حماية واسترداد الآثار المصرية في ضوء المعاهدات الدولية، دار النهضة العربية، القاهرة 2012م.

- رضا عبدالسلام، فنانون مصريون بين الأصالة والحداثة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 2015م.

- منير كنعان، وزارة الثقافة المصرية، صندوق التنمية الثقافية، القاهرة 2016م.

- زكي نجيب محمود، الشرق الفنان، دار المدى للثقافة والنشر، القاهرة 2007م.

- سليمان فياض ، أيام مجاور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2013م.

- أحمد شافعي، بيت حافل بالمجانين (حوارات باريس رفيو)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2015م.

- محمد بدران،أشهر الرسائل العالمية،سلسلة أفاق عالمية،الهيئة العامة لقصور الثقافة،القاهرة،2019م.

- جابر عصفور ،سهير القلماوى مقالات فى الأدب والثقافة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،2019م.

- إسماعيل أدهم ،وإبراهيم ناجى،كتاب توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،2012م

- محمد مندور،وحدة الأدب والفن، الهيئة المصرية العامة

للكتاب،القاهرة،2015م

- عباس محمود العقاد،مقالات نادرة فى الفنون الجميلة ،، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،2020م

* * * * *

التعريف بالكاتب

رضا محمد عبد الرحيم.

مواليد طنطا- محافظة الغربية، 1972م.

مفتش آثار مصرية- وزارة الآثار.

ماجستير في الآثار المصرية القديمة.

عضو عامل فى الجمعية المصرية للدراسات التاريخية

عضو اتحاد كتاب مصر.

صدرت له:

- مجموعة قصصية بعنوان "صرخة ناووس"، عن الهيئة العامة لقصور الثقافة 2015م.

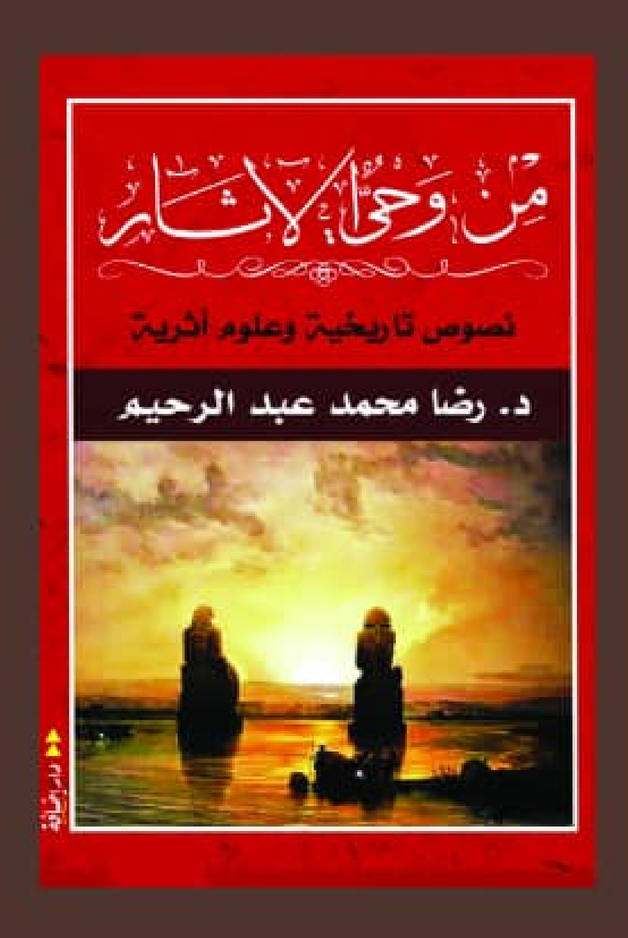
مسرحيتان بعنوان "محاكمة هيرودوت، ورسائل خوفو السرية"، عن دا النهى 2016م.

كتاب أيام في طوكيو (من أدب الرحلات)، عن دار أطلس للطباعة والنشر 2018م.

له عدد من الدراسات العلمية والأدبية في مجال الآثار المصرية القديمة، منشورة بدوريات علمية وكتب أكاديمية، ونشرت أعماله ومقالاته بعدد من المجلات والصحف المصرية، منها صحف:

الأهرام اليومي، وأخبارالأدب، وروزليوسف، ومجلة أدب ونقد.

شارك بأبحاثه في مجال الآثار المصرية القديمة في العديد من المؤتمرات العلمية بجامعات القاهرة وطنطا وكفر الشيخ والزقازيق.


من وحي الآثار
نصوص تاريخية وعلوم أثرية
د. رضا محمد عبد الرحيم